LA METRIQUE DIATEMPORELLE

ou

des accords de temps révolutifs dans les langues à flexions quantitatives

Nouvelle édition
revue et augmentée

1974

A. F. MOTAMED

M. A. Université de Columbia
ancien professeur adjoint à
l'Institut de Technologie d'Abadan

LA METRIQUE DIATEMPORELLE

ou

des accords de temps révolutifs dans les langues à flexions quantitatives

Nouvelle édition
revue et augmentée
1974

AMIR FERYDOUN MOTAMED

M. A. Université de Columbia
ancien professeur adjoint à
l'Institut de Technologie d'Abadan

S.A. des Presses de Ministère de l'Information
5, Ave. Estakhr
Téhéran, Iran

PREFACE

Comment et à quelles fins cet ouvrage fut entrepris

L'oreille livrée à elle-même ne peut prétendre à l'infaillibilité.

Au cours de mon dernier séjour en France, alors que je lisais un vieux recueil de poésie française, le hasard mit entre mes mains une belle édition de Hafez. Un lyrique de chez nous! me dis-je, sans m'attendre à rien d'autre. Mais le contraste immédiat de l'ordre et de l'harmonie des quantités de l'une et de l'autre poésie me frappa d'autant plus que depuis bon nombre d'années j'étais loin de l'Iran — Effluve d'horizons clairs mais pourtant mystérieux...

Toutes sortes de questions se mirent à tourner dans mon cerveau: données si pauvrement éclairées, qu'enfin l'idée d'un étude et d'un apport éventuel, en partant de notre méthode si étrange et si agréable, germa dans mon esprit.

Je me fournis en la matière et résolus de chercher les ressorts du charme irradié par tant de cadres homogènes auxquels les Iraniens se plient avec tant de facilité; mais au bout de quelques lectures, je vis qu'au lieu d'un problème, j'avais encore celui de la métrique persane à résoudre; car elle donne bien tout ce qui a rapport au mécanisme apparent des mètres, distingue avec autorité le juste du faux, mais elle ne livre point le fondement logistique et esthétique: la source pure où la technique puise ses vertus.

Après cette première enquête infructueuse, j'aurais pu en rester là; mais le germe était déjà devenu une passion, et j'avais la certitude de me trouver dans les parages du plus riche des gisements.

Je souhaitais émerger de la pénombre et trouver des solutions analogues, en bridant la quantité du français dans le langage poétique, en dégageant les ressorts du rythme et de l'harmonie que je sentais résonner chez certains poètes, afin de réduire d'autant l'une des difficultés de cet art: Embarras dont j'avais moi-même connu l'emprise au collège quand j'essayais d'exprimer mes rêveries à travers le motif d'une cadence bien soutenue.

Il me souvient d'avoir aimé jouer avec l'effet et le mouvement des mots, comme une petite fille aime jouer et danser avec une balle, et y parvient, à travers une perfection de grâce inconcevablement gratuite; mais hélas — ils m'échappaient, et c'était eux qui se jouaient de moi ! L'Iran de mes premières

années avait sans doute laissé des exigences de perception inéffaçables dont je n'arrivais pas à trouver les échos.

Presque vingt ans après, je venais aussi de comprendre la raison de mon amour frustré et de mes dégoûts d'autrefois; car tout le monde ne bénéficie pas du bonheur de naître La Fontaine qui crée le juste à l'oreille, encore avec quelle peine, nous a-t-on affirmé.

Il fallait vaincre cette faiblesse ennemie et passer à l'attaque. Ce juste a des lois générales, me disais-je, des lois qui devraient être mesurables et transmissibles *tout comme en musique;* et en ceci, même dans les moments de plus grand abattement, je n'ai jamais perdu la foi, car je sentais qu'il y avait dans les grands textes français, une *harmonie de composition quantitative* très rigoureuse qu'il me fallait à tout prix découvrir. Je voulus savoir pourquoi, tel morceau de poésie fait corps et sonne juste tout au long, tel autre a des faiblesses et tel autre fatigue.

Boileau nous conseille de limer, de polir et de repolir, ce qui probablement veut dire que le vers ne doit être ni *creux* ni mal *équarri.* L'image est belle, mais elle ne définit en rien le juste, le creux ou le brut; et en fait d'outillage de l'esthétique du poids, cela n'est pas grand chose; et depuis, personne, même Verlaine (l'impair dont il parle n'est encore basé sur aucun raisonnement esthétique) n'y a rien ajouté de substantiel.

Le besoin et le recherche de l'esthétique de la quantité du verbe flexionnel

L'homme moderne, quelque soit son emploi, a plus que jamais besoin d'une esthétique quelconque pour tendre à l'équilibre.

Or, dans tous les domaines de l'art, sauf en poésie, il y a des cours, des livres sérieux, capables de l'initier et de lui donner éventuellement le goût de pratiquer ce qui lui plaît; car il est aussi important pour une civilisation d'avoir des génies et de grands initiateurs, qu'un très grand nombre de dilettantes et d'artisans. Mais, fait assez étrange, l'art le plus mystérieux, le plus hermétique et le moins pratiqué en Europe et aux Etats-Unis est celui du langage ordonné. Il y a ici une lacune à remplir et un art à rendre plus accessible à la majorité des gens.

Les ouvrages orientaux, traitant de la poétique, sont généralement présentés sous deux formes bien distinctes: soit qu'ils traitent uniquement de la métrique et de la rime sous forme de technique appliquée, soit qu'ils présentent la métrique, puis la rhétorique en second lieu, donnant ainsi toute la majesté et le respect qui reviennent de droit à la poésie.

Pour le français, l'art de l'éloquence (dont l'étude des sons fait partie) a déjà été remarquablement travaillé sur le prose oratoire et sur l'alexandrin par de nombreux maîtres qualifiés, tandis que la métrique, la base de la poétique, n'a pas encore été mise au clair, malgré de nombreux essais. (1)

Dailleurs, cette obscurité n'étend pas ses maux que sur le français, la

poésie du Nord en souffre tout autant: Edgar Poe, à travers un ton énervé et moqueur, dû au méli-mélo d'un héritage de paperasserie prosodique, en donne un témoignage dans son essai: *The Rationale of Verse.* La cohue et les contrariétés qu'il remarque autour du patriarche défunt que l'on veut être à la source de tout lui inspirent même des tons d'un sarcasme peu commun. (2)

Ainsi en Iran, on apprend l'essentiel de la métrique, sous forme dogmatique il est vrai, mais pratique et féconde, à partir de la troisième; tandis qu'en France, même pour l'agrégation de français, un cours et un traité de ce genre font défaut; et les candidats, livrés à leur propre jugement esthétique, prient la fortune de tomber sur n'importe quel auteur, plutôt que sur La Fontaine, par exemple, qui exaspère par son maniement intuitif, mais juste, de la quantité, avec laquelle il jongle en tout aise, par contraste à tant d'autres poètes qui ont préféré l'égalité des syllabes où les imperfections de poids et d'accords sont quelque peu nivellées par la stablité numérique.

Dites-nous, s'il vous plait, que fait cet unique vers de trois syllables dans *La Cigale et la Fourmi,* où tous les autres en ont sept; et pourquoi ne se produit-il aucun déséquilibre? Et voilà l'agrégatif, dont l'intelligence est pourtant hors de question:

« Dans un chemin montant, sablonneux, malaisé,
Et de tous les côtés au soleil exposé, »

Devant ce ferment de la quantité harmonique, nous n'étions donc entourés que de mystère, mais nous sentions fort bien à travers la littérature française, que la tâche était à l'établi depuis et même bien avant Boileau; car la quantité eurythmique a existé de tous temps et dans toutes les langues indo-européennes, d'abord, sous forme intuitive plus ou moins réussie et soutenue; ensuite, sous forme cultivée, si l'esthétique s'en est occupée, comme en Orient par exemple.

Cette esthétique dépend en fin de compte d'une logique assez simple de proportions harmoniques et de mouvements agréables à l'oreille; mais aussi simple que puisse être l'harmonie des proportions quantitatives, les unités logiques qui la fondent ne gisent que dans les confins de l'être et du néant de la sensation et de l'entendement de l'harmonie causale, unités qui une fois définies mènent alors au développement d'une métrique féconde et peut-être assez utile au nouvel essor que recherche la poésie française, ainsi qu'à un meilleur témoignage envers les prédécesseurs, d'autant plus qu'il ne s'agit pas de détruire, mais d'intégrer sciemment au compte syllabique actuel, le compte quantitatif par séries d'ensembles isochrones transitivement signifiants; autrement dit, de tirer un meilleur profit des lois rationnelles des accords de temps révolutifs.

Historique

Les principes raisonnés de l'harmonie quantitative ont été magistralement *codifiés* en arabe, alors langue savante de l'Orient musulman, vers le milieu du neuvième siècle de l'ère chrétienne, par l'esthète Khalil Ibn Ahmad Farahidy (3); et depuis, dans chaque ouvrage où il est question de métrique

orientale, il n'est cité, et à très juste titre, qu'avec le plus grand respect. L'ouvrage que nous avons entrepris n'est d'ailleurs rien d'autre qu'un déchiffrage scientifique, puis une extension de sa technique en vue d'une adaptation aux besoins d'une métrique moins rigoureuse.

Nous savons que Khalil a exposé sa thèse à une réunion de savants et de grammairiens, et il est fort probable qu'il vint à bout des questions et des critiques les plus serrées, puisqu'à la fin de cette même réunion l'approbation fut unanime et que depuis, dans diverses langues, les poètes ont suivi ses mètres avec le plus grand succès.

Mais les réponses aux grands pourquoi et comment de cette réunion se sont à jamais perdues dans le temps. Il est même probable que dès la révélation de la thèse, un mot d'ordre ait été donné: publier les rouages de mécanisme mais non pas tellement ses raisons d'être, afin que l'on ne songe à perturber maladroitement les arrangements impeccables donnés par l'inventeur; car dans tous les ouvrages de métrique, on remarque le même silence à l'endroit des mots clés et le même air de généralité autour de certains développements:- Les mètres orientaux ne variant pas ou très peu dans une pièce de vers il n'y a qu'à suivre les paradigmes donnés, et les disciples de Khalil fidèles à la tradition antique, semblent n'avoir éprouvé aucun désir d'expliquer plus avant ce qui est si pratique et si harmonieux à l'oreille — Bien au contraire. (4)

Retenons pourtant que cette commodité de transcription du langage aux mètres est due à la nature de l'équilibre du persan ou de l'arabe par exemple, qui comptent trois voyelles longues sur six dans leur alphabet, de même qu'à une souplesse quantitative soigneusement développée dans l'ordre et l'articulation des mots, et même dans les trois voyelles sus-mentionnées. (5)

Par exemple, Ferdôsi, le poète épique persan, a composé soixante-mille distiques, tous conformes au dérivé du mètre Motéghâreb, semblable dans le genre au bacchiaque greco-latin:

1 1 1 1
⏑ — — | ⏑ — — | ⏑ — — | ⏑ — ⏑ || correspondance
⏑ — — | ⏑ — — | ⏑ — — | ⏑ — ⏑ ♦ directe (1,1,1,1)

Toutefois, pour les langues aux mouvements plus rigides, il est à peu près impossible de se maintenir dans les limites d'un mètre particulier; il faut alors se contenter d'un type et de variantes sur un motif apparenté.

Ainsi, Khalil, travaillant sur des langues idéalement équilibrées et très maniables, pouvait trouver avec aisance d'innombrables modèles pour vérifier sa thèse et ses mètres, qu'il put tailler d'après les proportions les plus harmonieuses, avec des patterns et des relations d'ordre éminemment signifiants.

Sa métrique, qui nous est parvenue sous forme de dispositions de paradigmes, attira assez tôt (vers la fin du 18e siècle), la curiosité et l'attention des orientalistes qui recherchaient non seulement des lumières sur la métrique ancienne, mais éventuellement des éléments d'apport à leurs poésies respectives.(6)

La méthode classique établie sur la notion de pieds et de l'équilibre parfait atomistiquement combinés (autrement dit, sur l'équilibre numérique des valeurs littérales) ne révèle aucun autre structuralisme plus délicatement conçu; elle

tâche de se maintenir autour d'une raison d'être intuitive encore insuffisante: celle de groupements d'ensembles moyens à travers quoi le jeu des proportions isochrones évolue sans motif de transitivité bien distinct. (7)

Voici en exemple un groupement numériquement parfait, où les deux stikhos encore parfaits en soi, n'ont pourtant aucune affinité dans leur motif de transitivité: (8)

n(3) 2 1 n(2)
— — —, — ⏑ —, ⏑ — —, — — Progression décroissante (3,2,1,2)

2 2 2
— ⏑ ⏑ —, — ⏑ — ⏑, — ⏑ —, — Corresp. directe paire (2,2,2)

Ils découvrirent ainsi que la technique de Khalil s'écarte foncièrement de celle des Anciens, et ils tentèrent de la formuler par un genre de leit-motiv *musical*, à travers les accents ou les ictus, alors que seule l'étude intégrale des accords de temps révolutifs, qui mène au rythme et au mouvement harmonisé: objectifs immédiats de l'esthétique du verbe quantitativement flexionnel, aurait pu les mener à bonne fin.

Certains d'entre-eux, plus prudents, traduisirent littéralement des ouvrages plus ou moins étendus; mais le but final: un entendement clair, puis l'introduction des lois réadaptées dans la métrique de leurs langues respectives, ne fut jamais atteint.

Le problème semblait abordable et même trop aisé; pourtant, l'harmonie quantitative échappe à peu près invariablement au mode d'évaluation d'après lequel on s'est acharné à trouver la solution.

En vue d'un résultat accomodant, il aurait peut-être fallu douter de la perfection des Anciens, et se demander: comment peut-on atteindre l'harmonie dans le langage quantitatif: Est-ce que les Anciens en ont vu tous les aspects; n'ont-ils pas indûment donné une valeur de temps à l'intensité et à l'amplitude du son, ce qui même précipita la confusion du parler de deux langues classiques! Mais ces doutes n'ayant jamais été émis, le problème resta tel quel; car avec des idées préconçues, que l'on croyait parfaites, il était malaisé de passer outre, d'autant plus que les exigences particulières des langues de l'Europe diffèrent de celles de l'Orient: par le rapport du taux de la fréquence naturelle des courtes et des longues, par une forte proportion de longues consonnantiques, et par une moindre possibilité de modification quantitative et de souplesse dans l'ordre des mots, rendant une copie exacte, qui aurait éventuellement pu se passer d'exégèse, trop pénible pour être utile et pratique.

De plus, après la clarté éventuelle sur les données de Khalil, il aurait fallu pour ce travail d'adaptation: évaluer et classifier les syllabes dans tous les états probables, étudier les marges de leurs taux de récurrences, et trouver, pour le français en particulier, la solution du fameux problème de l'e muet; car sans une compréhension parfaite des unités et des familles d'unités nécessaires à l'arrangement des ensembles harmoniques, on ne pouvait encore que nager dans le vague et le doute perpétuel.

Or, le premier problème n'ayant pas été résolu, le deuxième, qui s'y rattache intimement par son côté linguistique, ne pouvait à plus forte raison être proprement entamé. En conséquence la métrique, toujours attaquée avec une opiniâtreté peu commune en fonction des échelles évidemment indécises de l'Antiquité et de la force relative du son...resta irrésolue et infructueuse malgré le nombre des tentatives.

Fécondité esthétique des diverses méthodes métriques en usage

Les langues quantitatives comportent des syllabes brèves, des longues et des flexions qui affectent la quantité de diverses manières; elles sont donc caractérisées par l'inégalité des durées, qui exige un rétablissement d'équilibre, et partant des pauses stabilisatrices dont le nombre compte aussi.

Par contre, les langues monosyllabiques, telles que le chinois, ne peuvent utiliser qu'un compte purement littéral; mais afin de compenser la monotonie des quantités, qui sont naturellement toutes égales entre elles, ces langues combinent dans leurs vers des coupes ou des proportions sémantiques de deux à cinq syllabes, revenant à intervalles réguliers, où le jeu des sons et des voyelles est seul de conséquence.

Ces dernières langues utilisent en vérité les mêmes fondements universels des proportons harmoniques, mais sur les sons et les voyelles, plutôt que sur le jeu des quantitités dont elles sont dépurvues, ce que est loin d'être un avantage— En fait, plus une langue est contrainte à chanter, plus elle frise la légèreté et la bouffonnerie. Une teinte de tons est tout ce qu'il faut au parler.

La métrique particulière aux langues monosyllabiques n'offre donc aucun intérêt immédiat d'étude et bien qu'elle ne soit pas dépourvue de motifs esthétiques appropriés tels que ceux qui suivent, nous excluons leur méthode de notre classification.

```
— — | | | — —
| | — — | | —
| | — — — | |
— — | | | — —
— — | | — — |
| | — — | | —
| | — — — — |
— — | | | — —
```

(Les tons plats sont représentés par un trait horizontal et les tons aigus par un trait vertical.)

A part la variabilité de la durée sonore ou atone et les lois d'harmonie qui la régissent, il y a évidemment d'autres facteurs qui jouent un rôle, même très décisif, dans l'orchestration du langage, et beaucoup ont cru qu'ils affectaient aussi le mouvement propre à la durée, ce qui a donné naissance à

une multitude de conceptions. Cependant, malgré les divers degrés de l'empiètement de tous ces facteurs sur celui de la durée et la confusion qui en a résulté, nous pouvons assez nettement distinguer en Europe deux types de traitement quantitatif: l'un, concernant les langues douces, l'autre les langues fortes.

I- La versification syllabique

Le premier type, en usage dans le langues romanes, langues que l'on peut qualifier de douces, se base officieusement et bien gratuitement d'ailleurs, sur l'égalité des longues et des brèves et se sert des pauses sémantiques et du mouvement oratoire pour marquer les coupes.

L'on y recherche des symétries et des harmonies de sonorités à travers des coupes d'accents sémantiques plus ou moins proches en nombre de syllabes (autrement dit le jeu des allitérations et des assonances que toute poésie connait), mais aucune loi rationnelle n'y régit la cadence, les accords entre les ensembles harmoniques et la régularité du motif qui doit en résulter; ici, rien ne précise l'interdépendance du "poids" et du "nombre" (formes et fonctions) et tout est livré au goût du poète:

« Ayez pour la cadence une oreille sévère: »
« Que toujours, dans vos vers, *le sens coupant les mots* »
« Suspende l'hémistiche, en marque le repos. »

Art Poét. Boileau.

Exemples de la conception actuelle des coupes métriques.
Coupes ternaires classiques:

« Heureux / qui satisfait / de son hum / ble fortune,
Lib / re du joug super / be où je suis / attaché,
Vit dans l'état / obscur / où les dieux / l'ont caché. »

Iphigénie. Racine

Coupes sémantiques binaires, mais rythmiquement ternaires, car au point de vue quantité, il y a quand même un repos à la césure:

« Qui sait / brune aux yeux bleus, / ce que vous en diriez »
Peut-ê / tre cependant / que vous m'en puniriez. »
....
« Vous me répondriez / peut-ê / tre, je le sais. »
....
« Un petit air / de doute / et de mélancolie. »
....
« Que vous m'osiez / compter / pour votre Créature.» (9)

Le véritable trimètre romantique est formé de trois fragments sémantiques, sans nécessité d'arrêt à la césure. Ex:

« Il est sans peur, / il est sans feinte, / il est sans tache. » **Hugo**

« L'archer super / be fit un pas / dans les roseaux. » **Hérédia**

« Puis à pas lents / musique en tê / te, sans fureur, » **Musset**

« Tantôt des bois, / tantôt des mers, / tantôt des nues » **Hugo**

« Ne plus penser, / ne plus aimer, / ne plus hair » **Th. Gauthier**

« Je sais celà. / Je sais aussi / qu'on peur mourir » **Hugo**

« Pendant aux pals, / cloués aux croix, / nus sur les claies, » **Hugo**

« Vivre casqué, / suer l'été, / geler l'hiver. » **Hugo**

« Toujours la nuit ! / jamais l'azur ! / jamais l'aurore ! » **Hugo** (10).

Comme on peut le remarquer, les coupes binaires ou ternaires (11) établies par Maurice Grammont indiquent fort clairement qu'elles reposent sur la méthode invoquée par Boileau: celles-ci ayant toujours lieu d'une façon caractéristique après une longue portant un accent sémantique; les pentamètres et les hexamètres ne laissent d'ailleurs plus aucun doute à ce sujet; tandis qu'au point de vue de la quantité pure, ni *Heureux,* ni *Lib/ re,* ni *Qui sait,* ni *Peut-ê / tre,* ni *Nu* ne suffisent à établir un ensemble eurythmique pour lequel il faut le minimum possible de deux éléments constitutifs, quelle que soit la force des tons, des accents, et la durée possible des quantités, pauses stabilisatrices incluses.

Les seuls endroits où il est possible d'éliminer, de tronquer un élément, étant aux pauses fixes des fins de vers, pour des raisons d'ailleurs très justifiables d'allègement, de marque et de facilité de passage.

Il est vrai que les quantités des langues romanes sont finement graduées, mais leur voisinage ne permet en aucune façon d'en ignorer les différences , de faire entendre qu'elles sont toutes égales entre elles , et que seule la coupe sémantique et la force des tons suffisent à l'établissement d'un mouvement eurythmique.

Ces quantités sont en quelque sorte des teintes fondues, par rapport à celles des Nordiques qui sont des teintes plus vives; mais les différences sont indéniables, puisque l'on conseille la recherche d'un rythme (12); le mot est juste, mais en quoi consiste-t-il, a-t-on pu le préciser? Et s'est-on penché, ne serait-ce que quelques instants sur les raisons d'être des vertus flexionnelles de la quantité, qui sont d'ailleurs en train de dépérir faute d'attention!

Conséquemment, toute combinaison de proportions agréables et tout mouvement quantitatif que l'on peut sciemment trouver et comprendre dans le vers de ces langues, ne sont que le fruit du goût et de l'esthétique intuitive des poètes. Les maigres données des coupes sémantiques, qui sont même presque en dehors de la solution des problèmes de la cadence et de l'effet harmonique des relations d'ordre n'y ayant eu qu'une part tout à fait fortuite.

En effet, les pauses par le sens pouvant avoir lieu après un nombre quelconque de syllabes, non seulement il devient extrêmement difficile d'évaluer et d'équilibrer le poids des diverses parties entre elles, (écarts de poids qui peuvent être énormes), mais il n'y a plus aucun moyen de vérifier ou d'arranger le mouve-

ment des accords de conjonction qui n'a absolument aucun rapport avec le mouvement sémantique; celui-ci peut alléger la marche de la phrase, en faciliter l'intelligence et donner en même temps quelque proportion générale, tout en livrant quand même les séries de mesures harmoniques et leur mouvement au hasard des tons, du sentiment et de l'idée (13).

C'est donc là une méthode assez appropriée à l'entendement général et aux mouvements musicaux, mais elle n'a pu offrir aucun moyen de pénétrer plus avant la science des arrangements harmoniques de la quantité temporelle à l'état pur.

II — La mesure en fonction des ictus forts et sous-forts

Cette méthode est déjà plus avançée, car elle a une idée relativement plus nette des temps que parcourent les syllables et les groupements rythmiques, mais elle n'est pas sans faiblesse, précisément parce qu'elle évalue sans distinction de nature la durée en fonction des lois qui régissent la sonorité *engagée.*

La prosodie du Nord, identique à celle des Anciens, repose même sur un juste milieu intuitif des formes et seulement des *formes,* croyant effectivement que le rythme et l'harmonie dépendent uniquement de temps levés et frappés et que tout groupement répondant à cet ordre de choses suffit à les provoquer; mais comme dans la majorité des cas il en est autrement, on a trouvé commode d'attribuer aux tons et aux accents (les seuls éléments qui restent et auxquels on peut avoir recours en leur faisant prendre des intensités et des amplitudes plutôt exagérées) un pouvoir magique d'élasticité sur la durée dans un sens ou dans l'autre, en vue des *ajustements;* alors qu'en vérité, ils ne sont absolument pour rien dans les modifications quantitatives qui mènent aux arrangements d'ensembles eurythmiques; le seul élément externe à la durée propre des quantités, dont la présence est même inévitable à la sensation de leurs rapport, étant celui de la pause stabilisatrice.

Le jeu des ictus, libre de se placer sur la partie ascendante des longues aussi bien que sur les brèves, n'enrichit que le sens, les *modulations musicales* et le chant particulier de chaque vers par divers degrés de retour de fréquence et d'amplitude; et il est d'autant plus beau quand il reste dans les limites de sa fonction naturelle qui est celle de *qualifier* le temps; mais ce jeu ne peut ni remplacer ni satisfaire les exigences propres au rythme et à l'harmonie de la durée pure — Toute autre conception n'est qu'un simple préjugé.

Nous procèderons bientôt à une analyse serrée des ictus; mais donnons dès à présent quelques preuves de la faiblesse et du peu d'étendue de ce genre de métrique ou plus exactement de ce genre de prosodie:

Certaines mesures comportent deux longues dans leur structure, se terminent par une longue et portent un ictus «sous-fort» et un fort. Ex: ⌣— —,—⌣— (séquences rythmiques fondamentales); ⌣—⌣—,⌣ ⌣— —, — ⌣ ⌣—:(mesures mixtes: séquences rythmiques pleines et ensembles harmoniques moyens); mais pressons-nous d'ajouter que dans cette dernière catégorie de mesures il y en a aussi qui peuvent fort bien être terminées par une courte non-accentuée:⌣— —⌣, — ⌣ — ⌣, sans parler des ensembles plus dérivés où tout au moins l'ictus

sous-fort tombe sur une brève. Ex: ⌣ ⌣ ⌣ —

D'après la méthode des ictus, il se peut même que la séquence soi-disant rythmique soit déjà un ensemble harmonique plein. Ex:

| |
⌣ — — —,

| | | | | |
— ⌣ — —, — — ⌣ —, — — — ⌣; et désormais, il ne reste plus aucun doute qu'avec cette méthode de coupe, les écarts en *poids* et en *accords* évalués par les accents peuvent être énormes: écarts qui auraient constamment besoin d'être corrigés à l'oreille, comme Edgar Poe le remarque si à propos dans son essai: *The Rationale of Verse,* sans en voir le côté faible. . .(14)

De plus, même avec une égalité de poids et de syllabes, la coupe par les ictus peut encore être tout aussi défectueuse, par le dérèglement du motif des relations d'ordre, fait qui est même beaucoup plus conséquent. En voici des exemples:

| | | | | | | | | | | |
⌣ — — — et — ⌣ — —, — ⌣ — — et — — ⌣ —, — — — ⌣ et ⌣ — — —

Il est donc évident que la même difficulté mentionnée dans la première méthode: celle des coupes par l'accent sémantique, peut perturber l'établissement de proportions quantitativement bien accordées, selon un moindre degré il est vrai, à cause de l'introduction de l'ictus sous-fort ou d'un deuxième point de démarcation qui rapproche et fait même parfois coincider les accents avec la valeur des durées, mais la précision requise en fait de lois de groupements eurythmiques manque encore de beaucoup, car cette méthode atomistique qui a même indûment mélangé le temps et l'accent depuis la plus haute antiquité n'a jamais imaginé que le langage pouvait aussi jouer sur le pattern et l'ordre de transitivité de certains *ensembles* harmoniques.

Les ictus sont formés: soit par la *fréquence* ou la hauteur, qui est le nombre de vibrations *dans un temps donné;* soit par la force d'émission ou *l'amplitude* de la fréquence, qui est encore le *volume* ou l'espace atteint par les pointes des vibrations; soit par les deux à la fois.

A- *La fréquence* est le bruit ou la note que la voix émet dans les consonnes et les voyelles. Toute syllabe émise, comporte un bruit ou un début consonnantique et un son plus ou moins pur, même dans le cas des voyelles isolées. Ex: l'a et l'é dans attendre, épancher.

En principe, les bruits initiaux marquent la coupe des syllabes et les fréquences plus nettes, la voyelle même. (15)

Les fréquences ainsi conçues s'agglomèrent et créent les groupes des tons musicaux du langage aux modulations douces et agréables, mais aussi très difficilement mesurables.

En outre, nous savons que plus une note est haute, plus elle est marquante et que plus elle est basse, plus sa force d'impression diminue. Nous savons aussi que l'oreille humaine a ses seuils de perception de la durée sonore; seuils qui dans le langage articulé affectent le début et la fin des syllabes.

Ainsi, dans une série de trois ou quatre syllabes, si la note en mi est la

plus haute, cette syllabe, relativement plus dense et plus perceptive à travers l'espace, pourra donner l'effet d'être accentuée, alors qu'en réalité, elle ne l'est pas plus qu'une autre dont la note est plus basse; mais le fait est qu'une haute fréquence peut donner l'impression d'un ictus fort.

B — Ce même degré de propagation peut aussi être atteint par l'énergie du ton qui est la force avec laquelle une note émise se propage dans l'espace (*amplitiude, intensité*).

La fréquence et l'amplitude peuvent ainsi donner les mêmes effets d'accentuation à la perception auditive: Nous avons par exemple, des durées fortes par *l'acuité* ou par *l'amplitude* du son en jeu, et des durées douces par la gravité ou par la *douceur* de l'émission.

Il apparaît aussi que dans le parler quantitatif la hauteur et la force d'émission alternent le plus souvent, afin de l'agrémenter par la variété des effets. Par exemple, sur une groupe musical de quatre syllabes, il y aurait assez souvent deux hauteurs et deux intensités plus fortes que les autres ou en d'autres termes: deux syllabes qui ressortiraient par la hauteur et deux par le volume; enfin, les deux plus fortes de groupe seraient choisies sans distinction de nature, comme ictus fort et sous-fort.

Bien entendu, des sauts, des répétitions, en vue de détruire la monotonie de l'alternance sont assez courants, mais la moyenne d'accentuées ou d'inaccentuées qui se suivent harmonieusement sont en général de deux syllabes. Il est exceptionnel que trois inaccentuées ou trois accentuées se suivent agréablement, sauf dans certaines inflexions violentes de la voix, comme dans le doute et l'étonnement par exemple, quoi qu'il y ait encore là, le plus souvent, une graduation montante ou descendante plutôt qu'une égalité.

La hauteur et l'intensité sont donc des valeurs *musicales et vives,* venant dans un cadre et un ordre très souvent particuliers et indépendants de ceux de la durée pure.

Jusqu'à présent, l'accentuation ou l'harmonie musicale n'a pas dépassé ses limites propres; mais le Nord (et même le monde Roman par imitation durant ces dernières décades), donne à l'intensité et à la hauteur, soit *une valeur de durée* (16), soit un effet d'influence démesuré *absolument illogique et artificiel* sur celle-ci, c'est alors que les failles se produisent. En effet, d'après ce système de valorisation:

1— Une longue quelconque, mais inaccentuée est une courte. 2 — Une brève accentuée, une longue. 3—Une ou même deux syllabes quelconques inaccentuées peuvent être totalement escamotées du compte. 4 — Les coupes s'opèrent sur ce qu'il y a de plus sensible, c'est-à-dire sur une syllabe affectée d'un ictus, alors qu'en vérité, seules les exigences eurythmiques et les accords de conjonction règlementent le mouvement des pauses et celui des syllabes communes, et que les temps levés et frappés de la hauteur et du volume, d'ailleurs propres à la variété des sons, n'y jouent qu'un rôle tout à fait accidentel, n'ayant aucune influence et aucun rapport avec l'action et l'effet que produisent les vertus purement flexionnelles de la quantité en vue de créer des ensembles de temps harmonisés entre eux.

De plus, au point de vue de la phonétique quantitative, toute syllabe

comporte une partie ascendante et une partie descendante: — Dans la courte, cette dernière est négligeable, quel que soit le degré d'intensité placé sur la partie ascendante, car elle est expressément le produit d'une coupe, d'une syncope rythmique, alors que dans la longue, la partie descendante se fait remarquer par le temps qu'elle occupe, soit par la continuité, soit par un silence total, d'après le phonème en question.

Le temps occupé par l'éclatement et la montée du son dans les limites de la longue varie quelque peu (selon un rapport coulissant plus ou moins égal à la partie descendante fondamentale), mais seulement aux alentours d'une unité de temps; tandis que pour des raisons purement rythmiques (17), la partie descendante d'une longue peut s'allonger et donner une syllabe égale à quatre unités de temps, si celle-ci est suivie d'une pause stabilisatrice paire (une mue, plus une quiescente, plus une pause); à cinq, si celle-ci est précédée d'une brève et suivie d'une pause stabilisatrice impaire qui rétablit l'équilible de la syncope (une mue, plus une mue, plus une quiescente, plus une pause stabilisatrice impaire).

Exemples: $\overset{\text{II}}{—}$, $\smile \overset{\text{III}}{—}$

Ainsi, c'est bien à tort que l'on prête à l'élasticité de la durée qui suit la montée une influence conférée par l'éclatement ou par la partie ascendante de la syllabe; car nous avons très souvent des ictus forts placés sur des brèves, de même que des longues affectées d'un inctus for équivalant à quatre ou à cinq unités de temps, selon la nature de la *pause* qui suit dans la mesure en question.

En dehors de toute considération scientifique, la pratique, l'usage, en français tout au moins, exige que toutes les syllabes comptent. En outre, le plus grand effet de perception que l'on puisse donner à une syllabe, soit par la fréquence, soit par le volume, soit par les deux à la fois, ne donne aucun poids qui puisse remplacer celui du temps; car la pratique nous montre encore qu'il est impossible de placer une brève aussi forte soit-elle, à la place d'une longue, si une séquence eurythmique atteint son strict minimum avec une brève et deux longues, ou d'ajouter une courte, aussi douce soit-elle, à un ensemble harmonique déjà plein; l'oreille décèle immédiatement le vide ou la lourdeur ainsi que le changement des relations d'ordre surtout quand les autres ensembles harmoniques ont été soigneusement établis en vue de répondre à un mouvement précis.

De même, l'insistance indue sur une syllabe longue dans une quantité défaillante, ne peut jamais remplacer le poids ou le chaînon qui manque, car la hauteur et l'intensité, à part les accents individuels et régionaux qui les affectent, sont de nature différente, non seulement entre elles, comme nous l'avons montré, mais aussi d'après le temps véritable: leur rôle essentiel étant de propager le son dans l'espace et rien de plus.

Précisons ce qui précède à travers une image — Supposons un boxeur mal en point, qui dans un certain round sent passer les secondes comme des minutes et qui par contre, sent la période de repos, comme ayant à peine duré quelques instants.

Le temps véritable n'a pas changé, mais les minutes du boxeur se sont terriblement intensifiées par la douleur et par l'attente du repos, qui, une fois

accordé, ne lui suffit encore pas pour le remettre en forme.

C'est là un exemple assez violent mais vivement explétif du temps subjectif ou psychologique de Bergson. L'intensité *semble* allonger ou raccourcir le temps du boxeur et même celui des spectateurs à différents degrés; toutefois, peut-on faire marcher une usine, un gare, avec un temps qui *semble* ou selon le temps psychologique?

En fait, les phonéticiens ont tellement été préoccupés par ce qui chevauche le temps qu'ils ont négligé de bien penser sur quoi et dans quoi le fait physique de la sonorité se manifeste.

Afin de se persuader de la difficulté de sytématisation en suivant cette méthode *tonale,* il suffit de prendre une vingtaine de vers libres, ou quelques lignes de prose et de marquer la valeur respective de chaque syllabe, uniquement selon la hauteur et le volume, ou en d'autres termes, d'isoler ces éléments soi-disant influents, puis de choisir dans chaque groupe, les deux valeurs les plus marquantes pour représenter l'ictus fort et le sous-fort; puis de revoir ces coupes le lendemain. Si l'on peut aussi faire exécuter ce travail par des amis, les comparaisons seraient encore plus instructives:

Les différences individuelles, la concentration fatigante qu'une telle analyse impose, et en fin de compte, la découverte de l'effet *inexistant* de la hauteur et de la force relative des sons sur l'harmonie de la quantité durative seraient vite mises en évidence.

Cette douceur des tons que l'on aurait remarqué en français et dans les langues romanes est dûe aux écarts délicats des hauteurs et du volume, à la forte proportion des courtes dans le courant des mots, et elle met à jour, plus qu'en aucun autre groupe linguistique, le côté faible de cette méthode.

Dans l'allemand, qui est à peine moins consonnantique que le français, les longues y étant plus abondantes, on sent nettement de grand écarts vocaliques, précisément par l'effet de l'abondance de ces syllabes, ce qui faciliterait quelque peu ce travail. (18) De là viendrait la possibilité de croire à la toute puissance de la fréquence et de l'amplitude dans l'harmonie métrique, d'autant plus que dans cette langue l'équilibre des syllabes est plus favorisé, ce qui facilite tout au moins la sensation auditive des groupes quantitatifs.

Mais en admettant que ce genre de coupe ait été *parfaitement* exécuté sur une poème français ou même allemand, aurions-nous autre chose qu'un coincidence du mouvement musical particulier avec les proportions rythmiques qui ne peuvent d'ailleurs donner satisfaction qu'à l'une des trois exigences qu'un mètre doit remplir (ensembles harmoniques, séquences isochrones et ordre de transitivité). S'il n'y avait qu'une concordance artificielle des quantités évaluées en fonction des ictus, le mouvement du temps véritable aurait-il un type, serait-il synchronisé, reposant, agréable et toujours digne de foi ?

III- La métrique de khalil

En partant fort probablement du raisonnement esthétique suivant: qu'à un tout parfaitement équilibré (harmonie préétablie) on ne peut rien ajouter à moins de le rendre lourd et imparfait, Khalil eut l'idée de tempérer et d'en-

richir le clavier quantitatif de la poésie (jusque-là fondé sur le symétrie arithmétique de quantités littérales, conforme au rythme et à l'harmonie unifiés que par accident), afin de permettre à la quantité pure, ou plus exactement *au temps* que parcourt la *quantité*, d'avoir une isorythmie sémantiquement non-engagée et des accords d'intervalles de même *niveau* harmonique.

Et la quantité pure fut dotée de rapports et de possibilités étrangement identiques à ceux de l'échelle diatonique tempérée ce qui mit fin au hasard des mouvements ainsi qu'à la polémique qui, grâce au respect irréfléchi envers la métrique gréco-latine, court encore les grands chemins de l'Europe.

De plus et selon le même principe, si les sons musicaux donnent des consonnances qui leur sont propres (accords par simultanéité), cela n'empêche que pour ces rapports, il faut d'abord des vibrations harmoniques par successions graduées qui s'obtiennent par une différence d'environ neuf-huitième. Ainsi, ses unités métriques ont des proportions individuelles et générales qui leur permettent de s'harmoniser entre elles par intervalles réguliers tout en donnant un rapport de succession rythmique: rapport qui s'établit par le jeu et l'effet de la pause stabilisatrice ou par un élément de même nature, et non par un aspect particulier du son qui diffère de la durée.

Sa métrique, qui se répandit comme un feu de paille, à l'ouest jusqu'au Maroc et à l'est jusqu'en Indonésie, à travers l'arabe, alors langue de communication scientifique de ces contrées, possède, cinq caractères essentiels et distinctifs:

1— Sans jamais sortir du fondement temporel, la scansion de la quantité y est établie d'après la durée proportionnelle du son vocal, selon un standard classique et stylisé de parler, et non d'après l'orthographe. On y distingue trois groupes de durées: celui des longues, celui des brèves et celui des communes qui s'incorporent selon leur emplacement et d'après le choix du poète— si cela est possible dans l'énonciation— au premier ou au deuxième groupe; ce dernier type est même le plus important pour la mobilité qu'il apporte au langage, par la nécessité de la séquence rythmique ou par celle de l'accord de conjonction, et ses vertus flexionnelles ont été systématiquement cultivées par Khalil et par les poètes qui l'ont suivi en vue d'ajuster le mouvement des mots aux groupements motivés.

2- Elle émerge en proportions fortement harmoniques de totalités structurées et structurantes signifiées par des relations d'ordre logique où *formes* et *fonctions* se répondent entre elles.

3- Elle introduit *la pause stabilisatrice* (l'un des grands secrets des Dieux dont la raison d'être et même le terme n'ont jamais été divulgués, leur intangible «mètre d'iridium» quand même pondérable par logistique), et observe son poids dans les séquences rythmiques.

4- En épuisant toutes les possibilités et les rapports les plus sensibles qu'impliquent les mots rythme et accord, elle établit les mètres pleins et dérivés sur le niveau des quintes et des quartes, la valeur supremum ne dépassant pas celle de la quinte juste.

5- La valeur *formelle* de l'ensemble harmonique se compte en nombre de mores alors que le pattern et les types de transitivité du groupement métrique

en jeu (autrement dit les *fonctions*) se révèlent par la position ordinale des brèves de chaque ensemble selon un compte syllabique. (19)

Elle a donc un leit-motiv de proportions et de mouvements où toute particularité de groupes sémantiques peut indépendamment évoluer quel que soit le genre des tons et le nombre des accents en question.

Une poésie ainsi conçue, répond en tout aux lois de la perception esthétique des temps que parcourent les quantités; sa forme, même brouillée dans la présentation en autant de lignes que l'on désire, sans aucun signe de ponctuation superflu, donne quand même à l'oreille, une sensation de plénitude, *des harmonies en état d'accomplissement,* et un mouvement sensiblement motivé vers après vers où l'autre harmonie, celle de la sonorité trouve un terrain d'expression beaucoup plus propice.

Mais retenons dès à présent que même une métrique aussi avancée ne suffit pas à la création artistique, tout comme le système syllabique d'ailleurs, car il faut du sens, des images, des impressions et combien d'autres choses à un vers; toutefois, elle est indispensable au critique d'art, et il serait dangereux au poète de notre temps de ne pas la connaître; car en lui offrant une technique de mesure solidement établie, néanmoins nouvelle en Europe, il est possible qu'il y trouve précisément ce qu'il recherche à tâtons avec plus ou moins de réussite. En effet, elle précise le senti et l'à peu près, épargnant au poète un travail qui peut nuire à son oeuvre créatrice: celui de l'arithmétique des proportions et de l'harmonie du clavier quantitatif de la poésie (travaux assez délicats requérant un état mental tout à fait différent de celui du poète en état d'inspiration), car, celui-ci est nécessairement plutôt attaché au rythme, au ton de ses mots et à celui de ses idées qu'il mélange et superpose involontairement à la quantité pure qu'il sent, mais dont il ne connaît pas très bien le jeu et les limites. (20)

La métrique est avant tout un travail raisonné de structuration esthétique qui doit nécessairement être dénué et séparé de l'état déjà assez complexe qui accompagne la création poétique, et on doit absolument y réfléchir et l'acquérir à part.

Ainsi, le bon poète persan ou hindou a assimilé ses mètres, ses licences, jusqu'au plus profond de son être; à ses débuts, il a pris connaissance de ce que l'esthète a codifié; il a vu et senti les épurations et les améliorations effectuées en fonction de cette technique; il a appris par coeur des milliers des beaux exemples chez ses prédécesseurs; il en a aussi scandé des centaines et s'est ainsi pétri de bon goût; et plus il est imprégné de ses mètres, de ses licences, plus il les a pratiqués, mieux il a pu frapper par sa pensée, sur un clavier toujours bien accordé et dans un cadre esthétique qui lui sont devenus naturels.

La différence de la quantité en prose et en poésie

La prose se constitue d'une suite libre et indéfinie de longues et de brèves, formant des coupes sémantiques équilibrées au jugé; tandis que la poésie est composée de ces mêmes quantités, mais elles sont alors arrangées en groupes récurrents, harmonisés entre eux par des signifiants de transitivité univoques *suffisants* jusqu'à la concurrence d'un ou de plusieurs distiques assonancés (21).

Bien entendu, ceci n'exclut pas la considération de cette même esthétique en prose, mais alors, le groupement des mesures y est plus libre ou autrement dit, il s'y trouve plus de variété dans les relations d'ordre et dans la composition des ensembles; cependant un texte qui sort de l'ordinaire a tout de même une certaine densité ainsi qu'une certaine unité de formes et de fonctions dont la raison et la marche sont assez comparables à celles des *arabesques* de Bach où l'on trouve toutes sortes de types particuliers à travers la coordination des proportions générales.

Exemple de prose harmoniquement ordonnée

« Celui qui rè / gne dans les cieux, / et de qui relè / vent tous les empires, »
« à qui seul appar / tient la gloire, / la majesté et / l'indépendance, »
« est aussi le seul / qui se glorifie / de faire la l / oi aux rois, »
« et de leur donner, / quand il lui plait, / de grandes et de terr / ibles leçons, »

« soit qu'il élève / les trôn + nes, soit / qu'il les abaisse »
« soit qu'il communique + sa puissan / ce aux princes, »
« soit qu'il la reti / re à l + ui mê/me, et ne leur laisse »
« que leur propre / faiblesse + il leur apprend / leurs devoirs »
« d'une man ière / souve + raine et dign / e de lui. »

« Car, en leur do / nnant sa puissan / ce, il leur comman / de d'en user »
« comme il faut lui- / même pour le / bien du monde, et il / leur fait voir »
« en la retirant, / que toute leur ma / jesté est em / pruntée, »
« et que pour être a / ssis sur le trône, / ils n'en sont »
« pas moins sous sa main / et sous son autori / té suprême. »

« C'est ainsi qu'il ins / truit les princes, / non seulement par / des discours »
« et par des paroles, / mais encore par / des effets et par / des exemples. »

Oraison funèbre de Henriette de France. Bossuet

Dans cette période Bossuet suit quatre types de mètres bien distincts: — Le premier est formé de quatre ensembles presque pleins (très majestueux); le deuxième est du type de l'alexandrin: harmoniquement formé de trois ensembles tout en donnant encore deux hémistiches bien délimités (forme très effective pour le raisonnement concis, les comparaisons, les antithèses); le troisième est de quatre ensembles harmoniques au mouvement quelque peu syncopé; le quatrième se trouve à la fin de la phrase commençant par: « Car en leur donnant sa puissance,» il est de type léger, parfois foudroyant de rapidité, et pour cause... Voyez ce qu'il contient! Et la dernière phrase termine la période, en revenant au troisième type déjà mentionné (22).

Par contre en poésie, s'il peut y avoir de la variété dans le mouvement et le total quantitatifs, en premier lieu: le type de mètre est invariablement constant, et la différence du total entre shikhos (intrinsèque avec la langue persane), ne va que jusqu'à la concurrence de quatre unités de temps: chiffre tout juste insuffisant au déclenchement d'une notion éminemment harmonique (— ||).

Cette marge de jeu esthétique est d'une importance capitale et d'une utilité

extrême, car il est assez visible que les langues européennes ne peuvent se plier avec la plus grande rigueur à la régularité syllabique et à la densité suffisante des proportions harmoniques. Cette marge peut donc leur venir en aide pourvu que le mouvement des relations d'ordre et le type de mètre restent bien apparentés.

L'abondance des brèves et la pénurie des voyelles longues permettent et même exigent une assez grande souplesse dans le traitement quantitatif que le persan, par exemple langue synthétique à tous points de vue— ne pourrait supporter; ou si nous transposons cette marge esthétique sur le plan littéral, le même procédé est toujours régulièrement suivi.

Voici quelques proportions théoriques tout à fait courantes dans notre poésie, mettant en relief la possibilité et le jeu de cette marge quantitative, où l'on peut aussi voir la combinaison de toutes sortes de groupements et de pauses stabilisatrices sur les deux stikkos du mètre Hazadj. Et retenons que *seulement* dans ces exemples, les virgules réprésenteront des groupements isochrones *naturels*, alors que partout ailleurs, elles indiquerons les coupes eurythmiques en fonction d'une certaine relation d'ordre.

Groupement harmonique dominant:

⏑ — — — | ⏑ — — — | ⏑ — — — | ⏑ — — ⏑

{ ⏑ — —, — | ⏑ — , — — | ⏑ — — —, | ⏑ — — ⏑ 40
{ ⏑ — —, — | ⏑ — —, — | ⏑ — , — —, | ⏑ — — ⏑ 40

{ ⏑ — — —, | ⏑ —, | ⏑ —, | ⏑ —, — ⏑ 38
{ ⏑ — — —, | ⏑ — —, — | — | — — | ⏑ — — 36

{ ⏑ — — —, | ⏑ — — , — | ⏑ — , — — | ⏑ — , 36
{ ⏑ — — —, | ⏑ — — , — | ⏑ — , — — | ⏑ , — — 38(23)

Exemple de marge esthétique reportée sur le plan littéral dans *Le Corbeau et le Renard* où l'on en voit d'ailleurs d'autres.

«Hé ! bonjour Mon / sieur du Corbeau. * / Que vous êtes ||
joli ! que vous me / semblez beau! » ◆

— ⏑ — ⏑ | ⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — ⏑ ||
⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ | — — — ◆

Il est encore possible que le mouvement métrique soit nettement asymétrique par rapport à l'équilibre général, car seul le distique est une entité absolue et non

le stikhos; mais bien entendu, dans ce cas, il ne s'agit plus du jeu possible sur la marge esthétique. Ex. persan:

×
— — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | ⏑ — – ˘ ‖ — — ⏑ | ⏑ — — ˘ ◆

هرلحظه بشکلی بت عیار برآمد   دل برد و نهان شد
هردم بلباس دگران یار برآمد   گه پیر و جوان شد

برگزیدهٔ دیوان جلال‌الدین رومی (شمس تبریزی) ـ مؤسسه مطبوعاتی امیرکبیر۱۳۳۶ شمسی

Selon ce même principe de l'asymétrie interne, des coupes libres, variant en formes jusqu'à un certain degré, en vue d'une sonorité et d'un mouvement particuliers ou simplement pour le plaisir des yeux, sont encore couramment possibles à l'intérieur de cette même entité pourvu que l'on garde dans les autres strophes un mouvement sensiblement uniforme, sans créer de fatigue. Et un rejet peut tout aussi bien avoir lieu dans les coupes libres, mais encore ne dépasse-t-il jamais les limites d'un *élément constitutif,* dans un sens ou dans l'autre, quel que soit l'ordre de présentation sur un mètre quelconque; sinon, au point de vue de l'unité de mouvement de l'arrangement choisi, cela n'est plus un rejet.

On peut ainsi établir des strophes de trois à n vers sur un type de mètre quelconque, sans que celui-ci change dans sa nature ou sans qu'il perde son influence. D'ailleurs, le bon poète garde des proportions en tout, et très vraisemblablement dans tous ses genres de coupes et de pauses qui donnent le temps à la reflexion tout en étant une promenade agréable et pénétrante à l'oreille et à l'esprit.

De nombreux exemples (insérés dans un chapitre approprié démontrent entre autres que les coupes de vers sont entièrement facultatives et non une loi; alors que le type de mètre du distique est nécessairement constant et doit être bien marqué, même avec le jeu de la marge sus-mentionnée.

En voici un de Paul Verlaine; c'est la *Chanson d'Automne;* si vous la connaissez par coeur, lisez-la donc ici-même à travers le type de mouvement qu'il a intuitivement suivi:

⏑ — ⏑ — | — ⏑ — | ⏑ ⏑ — ‖
⏑ — ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — ⏑ ◆

⏑ ⏑ ⏑ — | ˘ — ⏑ — | ⏑ ⏑ — ˘ ‖
⏑ ⏑ — — | ⏑ — — — | ⏑ ⏑ — ◆

⏑ ⏑ — — | ⏑ — ⏑ — | ⏑ — — ⏑ ‖
⏑⏑
⏑ — ⏑ — | ⏑ — ⏑ ⏑ | — — ⏑ ◆

Les distiques peuvent donc varier quelque peu dans le compte syllabique, sans qu'il y ait la moindre contrariété auditive. Ce compte d'ailleurs utilisé à

tort pour signifier le "poids" ainsi que le "nombre" d'un vers n'est d'aucune conséquence. Toutefois, si l'on s'écarte d'un type de groupement harmonique et d'une certaine relation d'ordre par un abus de dédoublement des longues, même soigneusement établis ou par d'autres dérivatifs, les proportions déréglées et la perte de la vigueur du motif peuvent produire de mauvais effets; de plus, comme on attend encore un certain nombre de pauses, si on en violente outre mesure, la marche se précipite et les étapes brûlées, disproportionnées, fatiguent par une trop grande irrégularité des jalons de *l'eurythmie,* ce qui est encore plus grave. . .(24)

Il est donc souhaitable d'éviter les excès de lourdeur et de précipitation dans tout choix de variante et de rester très proche de la proportion $\frac{\text{mues}}{\text{quiescentes, pauses}}$ ou $\frac{\text{nombre de syllabes}}{\text{quiescentes, pauses}}$ fondamentalement harmonique afin d'avoir des groupements et des accords plus clairement apparentés.

La vitesse du débit qui diffère de ce qui vient d'être dit peut aussi raisonablement varier, mais cette variété s'accuse à travers un même rapport de valeurs dont l'identité fondamentale n'est jamais ~~vraiment~~ effacée.

Voici la différence de la quantité en prose et en poésie! là, peu du rigueur requise; ici, une cadence controlée et un mouvement moins diffus sur un type de mètre uniforme.

* * *

LIVRE PREMIER

LE STRUCTURALISME MÉTRIQUE

De toutes les métriques existantes, celle de l'Asie Occidentale qui nous est parvenue sous forme d'une technique opératoire solide semblait curieusement relever de l'interdépendance des formes et des fonctions ordonnées: aspects logiques qui devinrent peu à peu autrement signifiants que les exposés formels dont elle a été l'objet.

Rien n'a entamé cette structuration esthétique dans sa pérennité millénaire, à telle enseigne que toute l'innovation que certains métriciens ont pu y apporter n'a consisté qu'à intervertir le groupement des mètres, ce qui revient à dire bonnet blanc au lieu de blanc bonnet, alors que les formes probabilitaires y sont pour bien peu de chose et qu'en fin de compte elles ne nous expliquent rien.

En poursuivant notre intuition première, nous nous sommes donc attaché à reconstituer l'intelligibilité intrinsèque de cette métrique à travers la *logique* et les bases de l'*harmonie* musicale — termes d'ailleurs mentionnés par de grands savants iraniens tels qu'Avicenne et Khadjeh Nassir-el-din Toussi à propos de ce structuralisme — afin que l'extension des principes qui la régissent puisse encore être de quelque utilité à d'autres langues indo-européennes.

Souhaitant que la synthèse du sujet soit désormais plus unifiée que dans nos tentatives de 1962 et de 1963, nous nous flatterions de pouvoir rendre un meilleur hommage à la pensée féconde ainsi qu'étonnamment avançée d'un des plus grands génies que l'Orient ait connu: Khalil Ibn Ahmad Farahidy.

* * *

FASCICULE UN

De l’ensemble de base au corps métrique de transitivité en correspondance directe à travers le niveau supremum

I

Structures émergentes

La métrique diatemporelle ne peut être scientifiquement abordée et éventuellement étendue à des formes plus dérivées que si elle est fondée sur des ensembles très denses, ordonnés en groupes où formes et fonctions éminemment transitives se développent en parfaite harmonie en une structure de corps.

A - L’ensemble nécessaire

(La quantité nécessaire à l’appréhension *originelle* des plus simples rapports interdépendants des durées du langage à flexions quantitatives exige une série de trois syllabes dont la première est brève.)

Ces notions provoquées par l’avènement de:

∞ — — — — — — — — — — (⌣ — —)

sont transmises par inférence autoréglée à (— ⌣ —) et à (— — ⌣) où chaque rapport est encore signifié par un même jeu de contrastes minimaux.

Développement - **En un instant originel, le déséquilibre doit être nettement circonscrit pour devenir sensible et par conséquent mesurable par la conscience qu’il met en éveil. Ainsi, avec (— — ⌣), la brève de cette quantité ayant lieu tout à la fin où rien d’autre que le silence infini la suit, il est impossible d’établir des rapports.**

Ayant déduit la proportion des unités quantitatives: (une et deux mores), puis celle des syllabes (une brève, deux longues), c’est-à-dire les plus simples rapports arithmétiques, ⌣— — comporte encore en soi la possibilité de l’établissement de deux autres relations extrêmement fécondes: celle de ⌣— et de — : le composé le plus *simple* de deux termes indépendants différant en quantité, et celle de la brève (le signifiant d’ordre par excellence) avec la deuxième longue,

ce qui nous introduit à la sensation fondamentale de l'interdépendance par contrastes minimaux d'où le rythme et l'harmonie surgissent. (25)

Ce composé *nécessaire* ayant été obtenu, toute quantité au-dessous de ce total numérique ne peut être qu'un élément constitutif, insuffisant en soi à l'établissement de toute notion de rapport signifiant; et toute quantité égale ou supérieure à ce total serait un composé quelconque ayant déjà donné au moins une notion d'ensemble avec les relations que cette norme implique.

B – La pause stabilisatrice inhérente à la séquence rythmique

(En présence d'une séquence rythmique où deux éléments constitutifs sont déséquilibrés entre eux, l'entendement auditif donne la preuve de son estimation homéostatique en fonction de l'état primitif de la parité stable par l'addition d'une durée stabilisatrice.) (26)

Développement - Avant la prise de conscience de la mesure rythmique par l'effet de l'association de deux proportions simples différant en quantité, l'oreille était dans un état de quiétude et d'équilibre parfait; sa fonction dormait baignée dans l'état pur et insensible d'une suite de longues entre deux infinis.

Des durées et des groupes de durées sonores déséquilibrés entre eux (⌣— | —) sont venus troubler cette longue plénitude habituelle et primitive. L'oreille, décelant toutes les proportions possibles des valeurs perçues, n'a pu cette fois résorber l'accident en une homéostasie formelle. Sa quiétude habituelle, secouée dans sa torpeur par une soustraction étrange, déchirée par les déséquilibres produits, a pressé l'entendement à trouver une solution afin d'intégrer ce qu'il a perçu à son état primitif. Et celui-ci, toujours prêt à satisfaire de son mieux les exigences de l'être qu'il sert, rétablit l'équilibre de la parité stable par l'addition d'une continuité atone, par une *pause stabilisatrice,* et donne en même temps par procédé de rétroaction (feed-back), la preuve certaine de son fonctionnement estimatif et transformationnel.

Ainsi, l'entendement, poussé par le pressant besoin d'homéostasie, transforme ⌣ — | — en ⌣ — |(|) — ou en ⌣ — |(||) — ou encore en ⌣ — |(|||) —(|||) (27) afin d'arriver d'une façon ou d'une autre à huit unités de temps, le premier *ensemble* rythmique dont l'équilibre se conforme à l'état de la parité stable.

Cette pause stabilisatrice (*transitive* par excellence puisqu'elle peut avoir lieu après n'importe quelle longue), ce signifiant *connotatif* de l'équilibre des mesures rythmiques se prêtera d'ailleurs sans lourdeur ni artifice à la variété dans la vitesse du débit, aux arrêts sémantiques nécessaires à la marche d'une phrase ainsi qu'au rétablissement des différences individuelles qui existent entre diverses syllabes, sans que le rapport de la proportion structurelle des valeurs indiciaires en soit troublé. (28)

Nous verrons plus tard comment il s'établit une correspondance entre les mouvements rythmiques et harmoniques, ce qui permet d'effectuer des commutations aussi bien que des permutations associatives sans passer par la multiplication: fait non seulement possible mais inévitable dans la chaîne parlée (dénuée d'accrocs s'entend), alors qu'en musique la multiplication intervient nécessairement en raison des sauts de notes et d'accords polyphoniques extrêmement variés.

Exemple de groupement rythmique isochrone formé de valeurs indiciaires impaires:

```
      |||         |||         |||         |||
⌣ — — | ⌣ — — | ⌣ — — | ⌣ — —            4×8
```

Exemple de groupement rythmique isochrone formé de valeurs indiciaires paires:

```
       ||          ||             ||          ||
— ⌣ ⌣ — | — ⌣ — ⌣ | — ⌣ ⌣ — | — ⌣ — ⌣       4×8
```

Exemple de groupement rythmique isochrone formé de valeurs indiciaires paires et impaires:

```
    |||        ||            ||          |||
— — ⌣ | — ⌣ — ⌣ | ⌣ — — ⌣ | — ⌣ —           4×8
```

Le référentiel rythmique de six unités de durée — || — qui suppose d'une part une pause *arbitraire* trop lourde et bien trop fréquente, et de l'autre une base indiciaire équivalant à l'intervalle de la tierce majeure, ne donne ni de contrastes minimaux congruents ni d'ensembles ou d'autres combinaisons rythmiques *incluses* puissent librement s'étayer: défauts que l'on ne peut reprocher à la norme donnée plus haut. Souvenons-nous à cet effet que la proportion structurelle du temps musical va aussi par multiple de deux: 1, 2, 4, 8, 16, 32, 64, norme ou le chiffre six n'entre pas directement en jeu.

Ainsi, parmi tant d'autres possibles, le type de groupement qui suit n'a qu'une valeur additive et une relation d'ordre insignifiante: (29)

```
        1, 2                           1, 2
— — | ⌣ ⌣ — | — — | — — | ⌣ ⌣ — | — — ||

1    3        2, 3            1    3        2, 3
⌣ — ⌣ | — ⌣ ⌣ | — — | ⌣ — ⌣ | — ⌣ ⌣ | — — ||
```

C – L'ensemble suffisant

(La quantité *suffisante*, mais en un sens encore nécessaire à l'appréhension originelle des rapports interdépendants des durées du langage à flexions quantitatives, du rythme et de l'ambitus intervallaire de deux degrés syllabiques, exige une série de quatre syllabes dont la première est brève.)

Ces notions provoquées par l'avènement de:

```
∞ — — — — — — — — — — — — — — ( ⌣ — — — )
```

sont encore transmises par inférence autoréglée à tout autre combinaison possible de trois longues et une brève, ce qui donne:

— ⌣ — —

— — ⌣ —

— — — ⌣

Développement - La quantité ⌣ — — — ayant un justificatif de plus que ⌣ — —, mais pouvant encore être divisée en deux éléments constitutifs, chacun inférieur à la quantité nécessaire... a en soi, en un instant originel, la même possibilité de provoquer les notions mentionnées dans la première proposition. Cependant et toujours par contraste minimal, elle confère en plus la notion suffisante à la proportion harmonique, ce qui donne les contrastes minimaux strictement nécessaires et l'ambitus des mesures quantitatives émergentes sur quoi les mouvements harmoniques sont fondés:

⌣ — — —

Au point de vue plénitude sensible, l'ensemble septénaire (⌣ — — —) est donc plus complet que (⌣ — —) puisqu'il confère une notion fondamentale de plus. Et comme ces *quatre* syllabes (chiffre à parité stable répondant à l'état d'un continuum statique et partant insensible) ne contiennent que sept mores indiciaires, leur expression infère au niveau d'ensemble la notion limite de l'impair se prêtant de soi et d'une manière agréable au mouvement en quête d'équilibre. En fait de preuve physique et musicale, cette mesure est celle de la quinte juste.

A partir de là, les deux premières propositions nous donnent par autoréglage sept ensembles de quantités nécessaires et suffisantes auxquelles s'ajoutent deux autres ensembles impliqués par dédoublement. Ces deux implications signifient au niveau des ensembles septénaires le dernier genre possible d'accord quantitatif par alternance simple: ⌣ — ⌣ ⌣ —, ⌣ ⌣ — ⌣ —; et bien entendu, les intervalles de trois et quatre mores équivalant aux tierces: ⌣ — ⌣ ⌣ —, aspect que nous entamerons plus loin.

La valeur de l'ensemble sénaire (— — —): le molosse gréco-latin, ambivalente et partant neutre parce que dépourvue de brève, se démontrera de soi dans les relations d'ordre du mouvement harmonique dès que nous passerons du concept de l'ensemble à celui de groupe.

Tableau des ensembles fondamentaux
obtenus par permutations circulaires

Ensembles émergents	Ensembles impliqués par translations autoréglées	Ensembles impliqués par dédoublement
⏑ — —		
	— ⏑ —	
	— — ⏑	
⏑ — — —		⏑ — ⏑ ⏑ —
	— ⏑ — —	
	— — ⏑ —	⏑ ⏑ — ⏑ —
	— — — ⏑	

Les ensembles fondamentaux sont présentés en trois colonnes afin de marquer les différences au niveau de la génèse. Ils sont encore dits fondamentaux parce qu'ils entrent surtout dans la composition des mètres fondamentaux en tant que structures signifiant un motif plein. C'est peut-être la seule raison pour laquelle (— — ⏑) n'en fait pas partie dans la présentation classique. En effet, cet ensemble n'est absolument signifiant par lui-même, c'est-à-dire sans contraposition, que dans les mètres dérivés.

D – Niveau des éléments constitutifs des ensembles primaires

Les éléments constitutifs se déduisent des ensembles fondamentaux où, comme nous avons pu l'observer, ils sont indiciairement asymétriques entre eux. En tant qu'infrastructures, ils sont donc toujours en deça des *niveaux harmoniques.*

⏑ — | —		
	{ — ⏑ | — { — | ⏑ —	
	— — ⏑	
⏑ — | — —		⏑ — | ⏑ ⏑ —
	— ⏑ | — —	⏑ ⏑ — | ⏑ —
	— — | ⏑ —	
	— — | — ⏑	

Il est certes possible d'interpréter les ensembles septénaires par combinaisons de trois éléments constitutifs. C'est d'ailleurs ainsi que la métrique

classique de l'Asie Occidentale les conçoit:

(— | ⏑ — | —), (— | — ⏑ | —), etc.,

Ces formes connexes ont certainement leur utilité, notamment dans la question des relations d'ordre de niveau suprémum: aspect que nous verrons à l'oeuvre au chapitre de la structuration des anneaux du corps métrique. Mais comme la coupe en doublets où deux éléments constitutifs: (— ⏑ | — —) donne un moyen de rapport *uniforme* entre ensembles fondamentaux et dérivés, nous préférons nous en tenir à cette norme plus générale tant qu'elle nous est utile.

Tableau des éléments constitutifs

Les éléments doivent invariablement avoir une valeur d'inclusion, sans quoi ils sont arbitraires. Le monnayage est certes possible, mais il doit être utilisé en fonction d'une unité comprise dans un ensemble. Ils sont classés en trois catégories: les éléments primes, moyens et pleins. (30)

I **La longue et le pyrrhique**

⏑⏑ — Le premier élément pair littéralement égal à deux mores. Il peut être remplacé par deux brèves; mais ce qui en résulte, le soit-disant pyrrhique n'a aucune existence propre en tant qu'unité indépendante. (31)

II **L'iambe et le trochée**

⏑ —
— ⏑

Les deux premiers éléments de valeur littérale impaire. Nous les nommerons pour des raisons très précises du terme général d'éléments-clés. (32)

III **Le spondée et l'anapeste**

— —
⏑ ⏑ —

Le deuxième élément pair (quatre mores) et son substitut de même nombre indiciaire. On peut ajouter l'amphibrach à ce groupe (⏑ — ⏑), mais pas le dactyle (— ⏑ ⏑) qui en soi est un "cluster" fictif. (33)

Développement - Une syllabe unique ne peut être que longue; ainsi, la brève isolée n'existe pas, de même que deux, trois ou quatre brèves absolument isolées; sur quoi, le tribraque et le procéleusmatique n'existent pas en soi dans le langage quantitatif.

De plus, comme le cycle émergent (le premier échelon de l'harmonie) ne peut se manifester à l'appareil sensorio-moteur sans la notion de l'impair, le premier impair métrique *possible* ainsi que le minimum suffisant, juste avant la prise de

conscience déclenchée par la deuxième longue, fut donc *l'iambe*: (⌣— | —) ou le trochée (—⌣ | —) : tous deux composés de deux syllabes correspondant en nombre au chiffre trois: dualités puissantes qui les poussent violemment à la recherche de l'équilibre et du calme.

Enfin, nous avons vu qu'au niveau de l'iambe et de deux longues (⌣— | — —) non seulement les rapports précédents s'établissent tout aussi bien; mais qu'en plus cet ensemble nous donna l'unité suffisante de l'ambitus intervallaire de deux degrés syllabiques sans que les éléments constitutifs empiètent sur le niveau de l'ensemble nécessaire.

Les éléments constitutifs primaires ou impliqués sont donc situés juste audessous du niveau des ensembles nécessaires et n'infèrent en soi aucune association éminemment harmonique.

On pourrait alléguer que la quantité nécessaire ne donne qu'un seul accord quantitatif par intervalle de deux degrés syllabiques. Pourquoi donc serait-elle un ensemble et que (⌣ ⌣ —) ne le serait pas?

Il est vrai qu'en raison de leur densité, les ensembles nécessaires ne donnent qu'un seul accord harmonique; mais si nous dédoublons l'une de leurs longues, leur monnayage donne deux peons métriquement valables avec deux accords alternatifs et un intervalle de quarte juste entre les ensembles:

⌣ ⌣ ⌣ — | ⌣ ⌣ ⌣ — | ⌣ ⌣ ⌣ —

⌣ ⌣ — ⌣ | ⌣ ⌣ — ⌣ | ⌣ ⌣ — ⌣

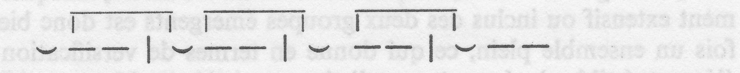
L'ensemble nécessaire, composé de cinq mores, est donc intrinsèquement interdépendant alors que les quantités élémentaires donnent tout au plus des tierces *non-interdépendantes* du fait qu'elles ne contiennent aucun autre accord parfait, ce qui les exclut du *niveau* des ensembles éminemment harmoniques de la chaîne parlée qui, du fait de la proximité des mores qui se succèdent, diffère du nombre musical où l'oreille distingue encore fort bien les rapports *enharmoniques*.

Avec les proportions de tierces strictement observées (il s'agit toujours des proportions harmoniques par rapport à la chaîne parlée), les quantités en jeu n'ont qu'une valeur additive d'ailleurs tout à fait arbitraire, car si l'on considère leur suite sous l'angle d'ensembles signifiants, on remarque que le mouvement n'évolue pas du tout sur ce niveau et qu'il devient même boiteux:

⌣ ⌣ — | ⌣ ⌣ — | ⌣ ⌣ — | ⌣ ⌣ — suite de proportions de tierces majeures.

⌣ ⌣ — ⌣ | ⌣ — ⌣ ⌣ | — ⌣ ⌣ — le deuxième ensemble boite.

tandis qu'une succession de l'ensemble pentanaire (⏑ — —) donne un mouvement formel, une transitivité et des intervalles en proportions de quartes justes fort signifiants dans le mouvement du langage:



II

Les groupes émergents

Nous avons vu dans les deux premières propositions que la *brève* et par conséquent *l'iambe* (valeur encore primordiale) ou le trochée dont cette brève fait inévitablement partie étaient la cause même de l'intelligibilité des plus simples rapports de la quantité nécessaire ou suffisante; et comme ces valeurs uniques ont une fonction privilégiée dans la logique des ensembles fondamentaux, il est naturel qu'elles signifient encore (d'après l'ordre de la position qu'elles occupent) les rapports cycliques qui s'établissent entre ces quantités.

Premier groupe émergent :

```
                 1          1          1          1
∞ — — — — ⏑ — —  |  ⏑ — —  |  ⏑ — —  |  ⏑ — —   ∞
```

Cette succession d'ensembles nécessaires indiquant en particulier un ordre de *correspondance directe* des brèves signifie encore sur un groupement d'ensembles harmoniques de niveau supérieur (quinte diminuée, quintes justes), un ordre de *progression décroissante* (4,3,2) d'où émerge une *limite* de trois ensembles encore formés de deux éléments constitutifs.

Deuxième groupe émergent:

```
          1              1            1            1
∞ — — — ⏑ — — —  |  ⏑ — — —  |  ⏑ — — —  |  ⏑ — — —  |  ∞
```

Le mouvement formel du groupe émergent d'extension suffisante, indiquant un ordre de *correspondance directe,* englobe encore un mouvement inclus non moins formé de deux éléments constitutifs, signifiant à son tour une succession *progressive* autoréglée donnant la limite nécessaire du groupe à la recherche de l'équilibre à travers une structure interdépendante.

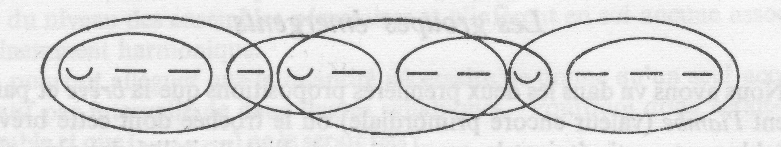
```
1         2          3     n(4)     1         2          3     n(4)
⏑ — —,  — ⏑ —,  — — ⏑,  — — —,   ⏑ — —,  — ⏑ —,  — — ⏑,  — — —
```

La lettre (*n*) représente le molosse: un ensemble neutre, dénué de mouvement précis, ce qui permet de l'associer indifféremment à un mouvement quali-

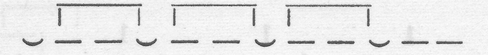
tatif pair ou impair. Bien entendu, dans le sens *formel,* il a une valeur numérique équivalant à celle de la quarte augmentée; il n'est vide que par manque de signifiant d'*ordre.*

La longueur ou la tessiture fondamentale du mètre, indiquée par le mouvement extensif ou inclus des deux groupes émergents est donc bien égale à trois fois un ensemble plein, ce qui donne en termes de versification l'un des deux éléments (stikhos) *nécessaires* au distique.

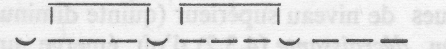
L'interdépendance des deux niveaux de groupement devient encore plus évidente avec l'intersection logique:



Au point de vue physique et selon l'ordre de correspondance directe, les brèves des deux groupes émergents jouent le rôle *d'accords de conjonctions* entre proportions naturellement très harmoniques: cinq mores équivalant à la proportion de la quarte juste:



et sept mores équivalant à la proportion de la quinte juste:



En métrique structurelle, la valeur *formelle* ainsi que *l'intervalle* de l'ensemble harmonique se comptent donc en nombre de mores, alors que le pattern et les types de transitivité du groupement métrique se révèlent par la position *ordinale* des brèves de chaque ensemble selon un compte syllabique.

III

Les permutations circulaires autoréglées: base de structuration des anneaux khaliliens

Dès le passage de l'ensemble au groupe, toute la complexité métrique qu'il est impossible de signifier en un même instant commence à prendre forme dans la pensée. Les rouages des transformations internes, le jeu complexe des niveaux harmoniques et de leurs signifiants d'ordre ou en d'autres termes: le jeu des formes et des fonctions, tout cela se trouve déjà dans les deux groupes émergents

qui, pour commencer nous élèvent au niveau des *anneaux* par permutations circulaires.

A titre de rappel "Permuter circulairement (*n*) objets classés dans un ordre déterminé, c'est avancer chaque élément d'un rang, le premier prenant la place du dernier."

Exemple : L'anneau Modjtalébé

Hazadj ⌣ — — — | ⌣ — — — | ⌣ — — — (1,1,1)

Radjaz — — ⌣ — | — — ⌣ — | — — ⌣ — (3,3,3)

Ramal — ⌣ — — | — ⌣ — — | — ⌣ — — (2,2,2)

IV

La transitivité des groupes métriques à travers les relations d'ordre de niveau infimum et supremum

A – La transitivté de niveau infimum

Non seulement les groupes émergents sont logiquement fondamentaux en tant que groupes structurés, mais nous remarquons encore que leurs formes dominantes et sous-dominantes coulent et signifient respectivement leur poids par une transitivité univoque de l'ordre des brèves.

Cette *double* transitivité univoque, signifiée par les groupes émergents, est non seulement indispensable à tout groupement éminemment esthétique, mais elle fournit encore une norme *absolue* qui permet de mesurer et de comprendre toutes les structures khaliliennes ainsi que celles qui s'en écartent.

Les relations d'ordre nécessaires à la transitivité des mouvements métriques sont les suivantes:

1 - La correspondance directe, paire ou impaire sur groupes d'ensembles de niveaux réguliers

Motéghâreb plein ⌣ — — | ⌣ — — | ⌣ — — | ⌣ — — (1,1,1,1)

Ramal plein — ⌣ — — | — ⌣ — — | — ⌣ — — (2,2,2)

2 - La correspondance d'ordre large ou indirect, paire ou impaire de raison deux au niveau d'ensembles équivalant aux proportions isochrones des quartes, la diminuée venant en fin de mètre

Motéghâreb plein ⌣ — — ⌣, — — ⌣, — — ⌣, — — (1,3,3, n)
(G. eurythm. connexe)

Hazadj dérivé — — ⌣, ⌣ — —, — — —, ⌣ ⌣ — — — (3,1, n, 1)
(Group. eurythmique)

Quatrain persan — — — | — — ⌣ | ⌣ — — | ⌣ ⌣ — (n, 3,1,1)
(Group. eurythmique)

Monesareh — ⌣ ⌣ — | — ⌣ — ⌣ | — ⌣ ⌣ — | — ⌣ — ⌣ (2,4,2,4)
(Group. eurythmique)

3 et 4 - La progression croissante ou décroissante de raison un au niveau d'ensembles isochrones équivalant aux proportions de la quarte juste et augmentée

Hazadj plein ⌣ — —, — ⌣ —, — — ⌣, — — — (1,2,3, n)
(Group. eurythmique)

Mozârée dérivé — — ⌣, — ⌣ —, — — —, ⌣ — ⌣ —, — (3,2,1,3)
(Group. eurythmique)

Mozârée dérivé — — ⌣ | — ⌣ — ⌣ | ⌣ — — ⌣ | — ⌣ — (3,4,1,2)
(Group. eurythmique) ou (3,2,1,2)

Le mélange de deux types de progression est donc encore possible ainsi que celui de la correspondance et de la progression. Ex:

Mozârée dérivé — — ⌣, — ⌣ — ⌣, ⌣ — —, ⌣ — ⌣ — (3,4,1,1)
(Group. eurythm. connexe)

Ici se terminent les types de mouvements *univoques* éminemment transitifs que la poésie classique du persan utilise: les exemples et les tours de force exceptonnels mis à part.

5 - L'alternance directe de raison un

C'est là une transitivité de second ordre. En métrique structurelle, on ne la trouve que dans les formes brutes des motifs homéomorphes pleins. Ex:

Khafif — ⌣ — — | — — ⌣ — | — ⌣ — — (2,3,2)
(G. harm. large)

6 - La correspondance directe par groupement d'ensembles de niveaux contigus ou irréguliers

Les structures en fonction de ce type de relation d'ordre sont particulières à la métrique arabe.

Tavil ⌣ — — | ⌣ — — — | ⌣ — — | ⌣ — — — (1,1,1,1)
Madid — ⌣ — — | — ⌣ — | — ⌣ — — | — ⌣ — (2,2,2,2)
Bacit — — ⌣ | — — ⌣ — | — — ⌣ | — — ⌣ — (3,3,3,3)

La forme classique du dernier mètre est la suivante:

— — ◡ — | — ◡ — | — — ◡ — | — ◡ — (3,2,3,2)

forme d'ailleurs insolite par rapport à l'ordre des autres groupements de l'anneau auquel il appartient.

La poésie arabe, conforme à l'un des deux grands aspects de la métrique de khalil, admet donc des groupements *isochrones* en relation d'ordre mixte:

Tavil ◡ — —, ◡ — — —, — ◡ —, — ◡ —, — — (1,1,2,2, n)
(G. isochrone)

Madid — ◡ —, — — ◡, — — ◡, — — —, ◡ — (2,3,3, n, 1)
(G. isochrone)

Bacit — — ◡, — — ◡, — — —, ◡ — — ◡, — (3,3, n, 4)
(G. isochrone)

ainsi que la correspondance directe sur des proportions de quintes justes et de tierces (deux niveaux non contigus) où les groupements sont dénués d'intersection et partant d'interdépendance:

Vâfer ◡ — ◡ ◡ — | ◡ — ◡ ◡ — | ◡ — ◡ ◡ — (1,1,1)
(G. harm. large)

(G. isorythm, inclus) ◡ —, ◡ ◡ —, ◡ —, ◡ ◡ —, ◡ —, ◡ ◡ — (1,1,1,1,1,1)

Kâmel ◡ ◡ — ◡ — | ◡ ◡ — ◡ — | ◡ ◡ — ◡ — (1,1,1)
(G. harm. large)

(G. isorythm. inclus) ◡ ◡ —, ◡ —, ◡ ◡ —, ◡ —, ◡ ◡ —, ◡ — (1,1,1,1,1,1)

alors que la mètres persans évoluent sans exception sur un niveau *bien tempéré* à transitivité strictement *univoque* – ce qui éclaire le mystère de leur usage exclusif dans une étonnante variété de langues.

B – La transitivité de niveau supremum

Puisque la congruence des groupes émergents nous fut éminemment signifiée par la correspondance directe de l'ordre des brèves (premiers impairs numériques), en étendant cette relation d'ordre à celle de la position des *éléments-clés* de groupements isomorphes et homéomorphes où les *iambes* sont majoritaires, nous obtenons à ce niveau plus général un *corps* d'anneaux où la plupart des groupements sont déjà fortement ou contingentement transitifs.

Cet aspect fort important de l'esthétique de khalil va être immédiatement étudié en détail.

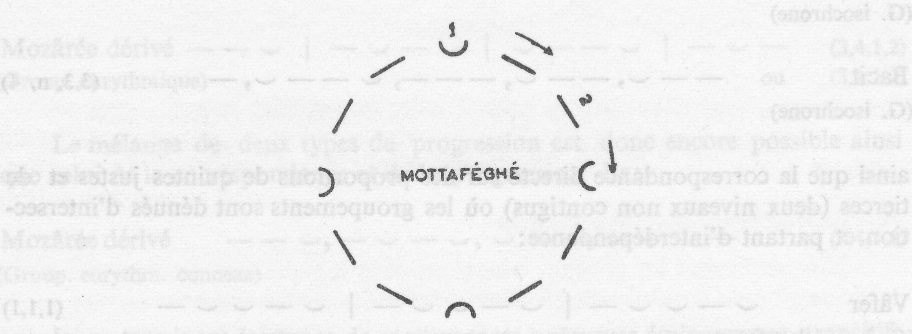
V

La structuration des anneaux du corps métrique à travers la correspondance directe des éléments-clés

A – Les patterns de groupements isomorphes à paramètres égaux

L'assertion la plus immédiate d'une relation d'ordre étant l'identité, et la première identité signifiante étant celle d'une succession d'ensembles isomorphes commençant par des *iambes,* les mètres pleins ainsi formés donnent donc les anneaux d'enchaînements structurels les plus fondamentaux ainsi que les plus forts au point de vue degré de transitivité.

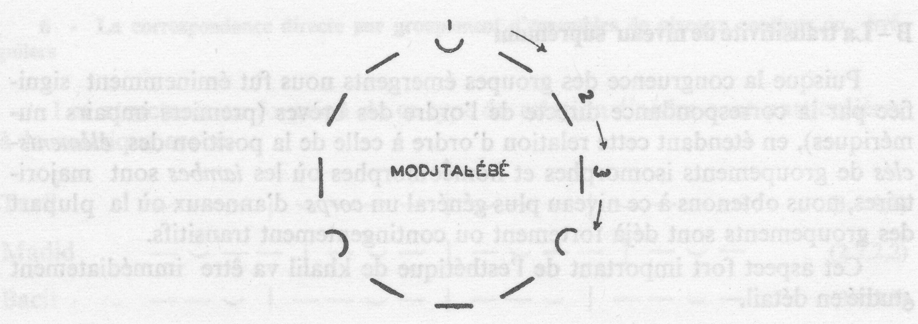
1 - L'anneau Mottaféghé (groupe émergent)



Cet anneau, composé de quatre ensembles nécessaires dont les *iambes* sont en première position ne signifie qu'un seul mètre esthétique. Celui-ci étant le seul à donner au niveau fonctionnel de la relation d'ordre des brèves deux mouvements éminemment transitifs sur au moins deux groupements eurythmiques.

Motéghâreb ⏑ — — | ⏑ — — | ⏑ — — | ⏑ — — corrsep. dir. des éléments–clés (1,1,1,1)

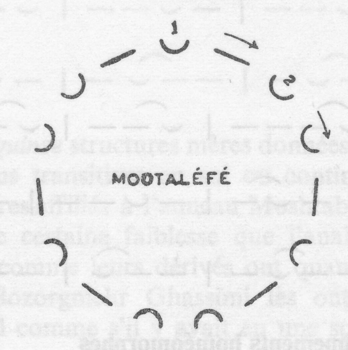
2 - L'anneau Modjtalébé (groupes de concordances parfaites)



Cet anneau, composé de trois ensembles d'extension suffisante dont les *iambes* sont en rapport de correspondance directe signifie trois mètres; la quatrième possibilité étant écartée en raison de la formation en trochées:

		corresp. dir. des éléments–clés
Hazadj	⏑ — — — | ⏑ — — — | ⏑ — — —	(1,1,1)
Radjaz	— — ⏑ — | — — ⏑ — | — — ⏑ —	(3,3,3)
Ramal	— ⏑ — — | — ⏑ — — | — ⏑ — —	(2,2,2)

3 - L'anneau Mootaléfé (groupes d'ensembles isomorphes d'extension maximale)

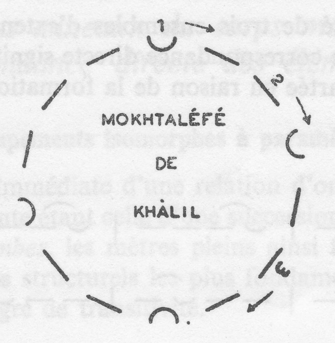


Les mètres de cet anneau et du suivant, assez particuliers dans la transitivité de leurs groupements rythmiques ne sont pas compatibles à toutes les langues de l'Asie Occidentale. Ils ne se prêtent bien qu'aux mouvements de la langue arabe:

		corresp. dir. des éléments–clés
Vâfer	⏑ — ⏑ ⏑ — | ⏑ — ⏑ ⏑ — | ⏑ — ⏑ ⏑ —	(1,1,1)
Kâmel	⏑ ⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ — ⏑ —	(2,2,2)

B – Les patterns de groupements isomorphes à paramètres inégaux

L'anneau Mokhtaléfé (isomorphies d'ordre strict ou groupements d'ensembles de niveaux différents).

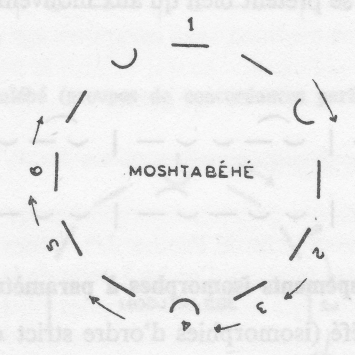


Cet anneau, encore particulier à la métrique arabe, donne trois tétramètres formés de quatre ensembles isomorphes à paramètres inégaux dont les iambes (ou les trochées s'il s'agit du Bacit) sont en correspondance *d'ordre strict:*

		corresp. dir. des éléments–clés
Tavil	⏑ — — | ⏑ — — — | ⏑ — — | ⏑ — — —	(1,1,1,1)
Madid	— ⏑ — — | — ⏑ — | — ⏑ — — | — ⏑ —	(2,2,2,2)
Bacit	— — ⏑ | — — ⏑ — | — — ⏑ | — — ⏑ —	(2,2,2,2)

C – Les patterns de groupements homéomorphes

L'anneau Moshtabéhé (groupes d'homéomorphies congruentes):



Cet anneau est composé de trois ensembles d'extension suffisante dont deux sont isomorphes. La combinaison de deux iambes et un trochée en relation de correspondance directe donne neuf mètres dont *six* seulement signi-

fient sur leur mouvement eurythmique une transitivité univoque.

Ces mètres sont donc bruts et ce n'est que par allègement de leur paramètres que l'on obtient les dérivés à *double transitivité univoque:*

		corresp. des éléments–clés
Sarie	— — ◡ — | — — ◡ — | — — — ◡	(3,3,3)
Monesareh	— — ◡ — | — — — ◡ | — — ◡ —	(3,3,3)
Khafif	— ◡ — — | — — ◡ — | — ◡ — —	(2,2,2)
Mozârée	◡ — — — | — ◡ — — | ◡ — — —	(1,1,1)
Moghtazab	— — — ◡ | — — ◡ — | — — ◡ —	(3,3,3)
Modjtace	— — ◡ — | — ◡ — — | — ◡ — —	(2,2,2)

Ici se terminent les *quinze* structures mères données par Khalil. Elles s'étendent aux formes les plus transitives en soi ou contingentement telles.

Les trois autres mètres affiliés à l'anneau Moshtabéhé: structures que khalil a écartées, recèlent une certaine faiblesse que l'analyse au niveau infimum mettra au clair. Mais comme leurs dérivés ont quand même quelque utilité, Bahrâmi Sarakhsi et Bozorgmehr Ghassimi les ont ultérieurement ajoutés aux structures de Khalil comme s'il y avait eu une sorte d'oubli, ce qui n'est pas du tout le cas:

		ordre des éléments–clés
Djadid	◡ — — — | ◡ — — — | — ◡ — —	(1,1,1)
Gharib	— ◡ — — | — ◡ — — | — — ◡ —	(2,2,2)
Moshâkel	— ◡ — — | ◡ — — — | ◡ — — —	(1,1,1)

Il est évident que Khalil a écarté ces derniers mètres en raison d'un manque de transitivité univoque des brèves au niveau du groupement harmonique sous-dominant, aspect qui justifie fort bien le fondement et le souci de continuité dans l'expression de sa théorie.

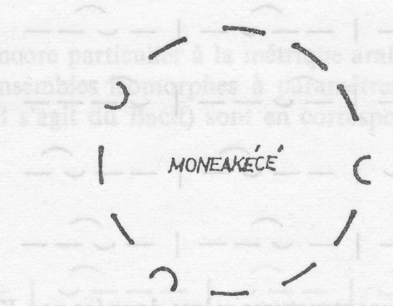
Les tétramètres isomorphes ou de types alternés n'étant que des extensions des groupes déjà donnés n'ont évidemment pas besoin d'être exprimés à travers de nouveaux anneaux. Seuls les douze mètres du quatrain persan n'entrent pas dans la structure des anneaux en raison de certains dédoublements de

syllabes longues qu'une divisibilité parfaite rend possible.

En dehors des anneaux classiques, on a bien extrait trois autres anneaux par groupement de *deux* ou de *trois* ensembles différents, mais comme leurs mouvements sont transitivement plus éloignés de l'ordre et des intervalles émergents, ils n'ont jamais intéressé la poésie des langues de l'Asie Occidentale. Nous les signalons quand même à titre de curiosité.

D – Les groupements homéomorphes secondaires et tertiaires

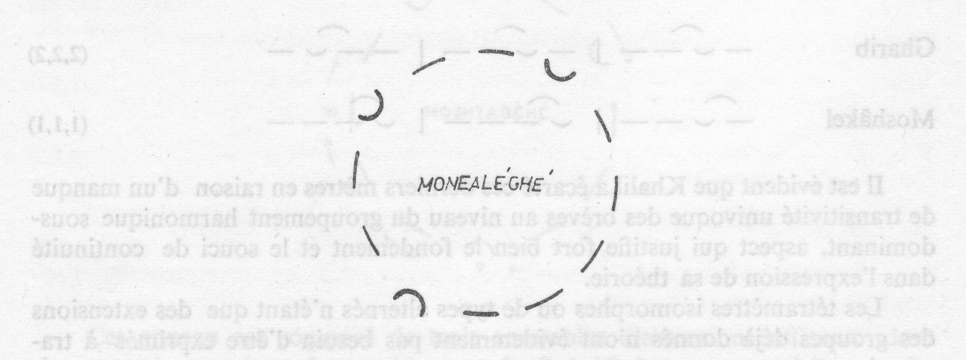
1 - L'anneau Moneakécé (groupes inverses des homéomorphies congruentes)



Cet anneau composé de trois ensembles d'extension suffisante dont les deux trochées et l'iambe sont en relation de correspondance directe signifie neuf groupements, mais aucun dérivé original ne sort de cet anneau qui est en vérité une *réflexion* de l'anneau Moshtabéhé. Ex:

— — ⌒ | — — — ⌒ | — — — ⌒ — — ordre des éléments-clés (3,3,3)

2 - L'anneau Monealéghé (groupes d'ensembles d'ordre successif totalement homéomorphes)



Cet anneau composé de *trois* ensembles différents dont les deux iambes et

le trochée ou vice-versa sont en relation de correspondance *indirecte* signifie six groupements. Ex:

ordre des éléments-clés (1,3,3)

" " " (1,3,1)

3 - L'anneau Moneghalété (groupes inverses d'ensembles totalement homéomorphes)

MONEGHALÉTÉ

Cet anneau encore composé de trois ensembles différents dont sle deux iambes et le trochée ou vice-versa sont en relation de correspondance indirecte, complète l'anneau précédent et signifie encore six groupements. Ex:

ordre des éléments-clés (3,1,3)

" " " (3,1,3)

La transitivité de l'ordre des éléments-clés de ces deux derniers anneaux est en correspondance *indirecte*, ce qui les éloigne encore plus de la classe des groupements homéomorphes à forte transitivité contingente ainsi que des intervalles plus réguliers et plus signifiants des mètres de l'anneau Moshtabéhé.

Une vue d'ensemble révèle donc que les anneaux Moneakécé et Moneghalété sont respectivement le complément des anneaux Moshtabéhé et Monealéghé

Tableau

des trimètres homéomorphes secondaires et tertiaires pleins signifiés d'après l'ordre de leurs éléments-clés

		ordre des éléments–clés	Annotations
	— — — ⏑ | — — — ⏑ | — — ⏑ —	(3,3,3)	4,4,3
	— — ⏑ — | — — ⏑ — | — ⏑ — —	(2,2,2)	3,3,2
	— ⏑ — — | — ⏑ — — | ⏑ — — —	(1,1,1)	2,2,1
Anneau Moneakécé (groupes inverses ou complémentaires d'homéomorphies congruentes)	— — — ⏑ | — — ⏑ — | — — — ⏑	(3,3,3)	4,3,4
	— — ⏑ — | — ⏑ — — | — — ⏑ —	(2,2,2)	3,2,3
	— ⏑ — — | ⏑ — — — | — ⏑ — —	(1,1,1)	2,1,2
	— — ⏑ — | — — — ⏑ | — — — ⏑	(3,3,3)	3,4,4
	— ⏑ — — | — — ⏑ — | — — ⏑ —	(2,2,2)	2,3,3
	⏑ — — — | — ⏑ — — | — ⏑ — —	(1,1,1)	1,2,2
Anneau Monealéghé (groupes d'homéomorphies totales)	— ⏑ — — | — — — ⏑ | — — ⏑ —	(1,3,3)	2,4,3
	⏑ — — — | — — ⏑ — | — ⏑ — —	(1,3,1)	✓ 1,3,2
	— — — ⏑ | — — ⏑ — | — ⏑ — —	(3,3,1)	4,3,2
	— — ⏑ — | — ⏑ — — | ⏑ — — —	(3,1,1)	✓ 3,2,1
	— — ⏑ — | — ⏑ — — | — — — ⏑	(3,1,3)	3,2,4
	— ⏑ — — | ⏑ — — — | — — ⏑ —	(1,1,3)	✓ 2,1,3
Anneau Moneghalété (groupes inverses ou complémentaires d'homéomorphies totales)	— — — ⏑ | — ⏑ — — | — — ⏑ —	(3,1,3)	4,2,3
	— — ⏑ — | ⏑ — — — | — ⏑ — —	(3,1,1)	✓ 3,1,2
	— ⏑ — — | — — ⏑ — | — — — ⏑	(1,3,3)	2,3,4
	⏑ — — — | — ⏑ — — | — — ⏑ —	(1,1,3)	✓ 1,2,3
	— — ⏑ — | — — — ⏑ | — ⏑ — —	(3,3,1)	3,4,2
	— ⏑ — — | — — ⏑ — | ⏑ — — —	(1,3,1)	✓ 2,3,1

E – Le corps métrique en correspondance directe d'ordre supremum

Voici les cinq anneaux primaires réunis en un seul corps par le signifiant de la correpondance directe de l'ordre des éléments-clés. Dans le tableau qui suit, chaque anneau est représenté par un *seul* mètre, compte tenu de celui du Mottaféghé qui n'en a pas d'autres.

(Anneau)		ordre de transit. des éléments-clés
Mottaféghé	⏑ — — | ⏑ — — | ⏑ — — | ⏑ — —	(1,1,1,1)
Modjtalébé	⏑ — — — | ⏑ — — — | ⏑ — — —	(1,1,1)
Mootaléfé	⏑ — ⏑ ⏑ — | ⏑ — ⏑ ⏑ — | ⏑ — ⏑ ⏑ —	(1,1,1)
Mokhtaléfé	⏑ — — | ⏑ — — — | ⏑ — — | ⏑ — — —	(1,1,1,1)
Moshtabéhé	⏑ — — — | — ⏑ — — | ⏑ — — —	(1,1,1)

F – Patterns métriques signifiés par la position d'ordre des brèves (signifiants d'ordre de niveau infimum)

⏑ — — | ⏑ — — | ⏑ — — | ⏑ — —	A,A,A,A
⏑ — — — | ⏑ — — — | ⏑ — — —	A,A,A
⏑ — ⏑ ⏑ — | ⏑ — ⏑ ⏑ — | ⏑ — ⏑ ⏑ —	A,A,A
⏑ — — | ⏑ — — — | ⏑ — — | ⏑ — — —	A,A,A,A
— — ⏑ — | — — ⏑ — | — — — ⏑	A,A,B
— — ⏑ — | — — — ⏑ | — — ⏑ —	A,B,A
— — — ⏑ | — — ⏑ — | — — ⏑ —	A,B,B
⏑ — — — | ⏑ — — — | ⏑ — — — | ⏑ — — —	A,A,A,A
— — ⏑ — | — — — ⏑ | — — ⏑ — | — — — ⏑	A,B,A,B

Les cinq derniers types ont nécessairement besoin d'être tempérés afin de devenir *éminemment* transitifs, problème que nous aborderons au fascicule deux de ce livre.

Les anneaux générateurs de Khalil Farahidy

Le sous-titre que nous avons donné à la métrique: *les accords de temps révolutifs dans les langues à flexions quantitatives,* nous a été inspiré non seulement par le fondement de la théorie où la transitivité et les permutations circulaires jouent un rôle primordial, mais encore par la présentation particulière de l'inventeur qui a subtilement choisi la circonférence du cercle pour le cadre des quinze mètres fondamentaux. Il est impossible de montrer le corps des motifs esthétiques primaires d'une manière plus succinte.

MOSHTABÉHÉ

MODJTALÉBÉ

MOTTAFÉGHÉ

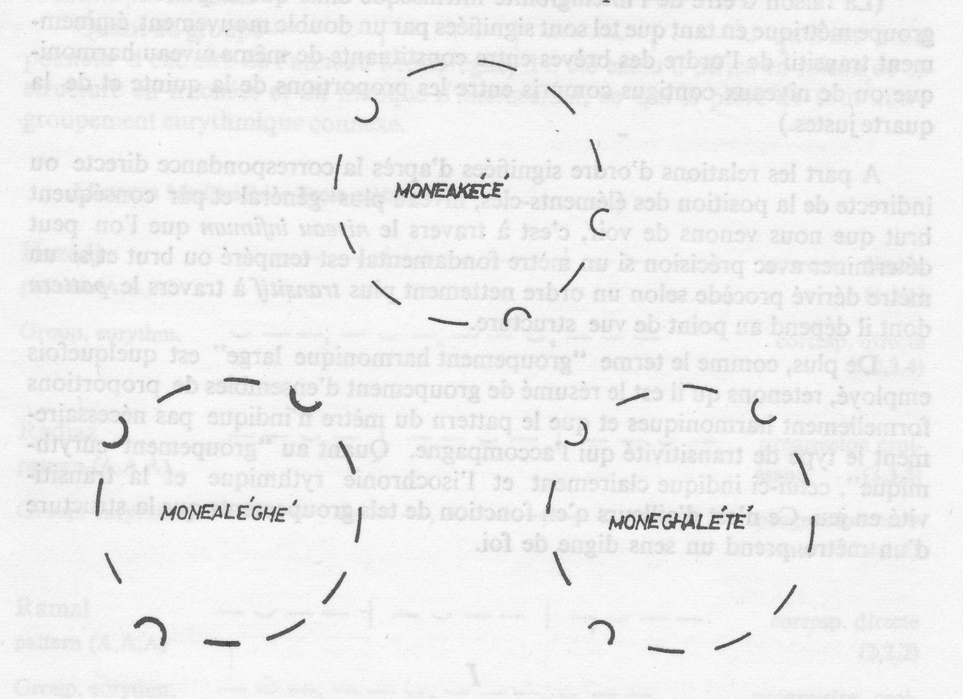
MOKHTALÉFÉ DE KHALIL

MOOTALÉFÉ

Les trois autres anneaux dont il a été question:

Moneakecé	— — — ⏑ | — — — ⏑ | — — ⏑ —	(3,3,3)
Monealéghé	— ⏑ — — | — — — ⏑ | — — ⏑ —	(1,3,3)
Moneghalété	— — ⏑ — | ⏑ — — — | — ⏑ — —	(3,1,1)

ont été analysés pour mieux signifier les différentes combinaisons d'éléments-clés ainsi que l'échelonnement des correspondances possibles sur un tel niveau de valeur. Il est évident que d'autres arrangements peuvent aussi être couchés, mais comme nous l'observons tout au long de la métrique structurelle, les intervalles harmoniques forts et réguliers viennent en premier lieu.



FASCICULE DEUX

L'analyse des formes et des intervalles métriques à travers la transitivité de niveau infimum

(La raison d'être de l'intelligibilité intrinsèque ainsi que la perfection d'un groupe métrique en tant que tel sont signifiées par un double mouvement éminemment transitif de l'ordre des brèves entre constituants de même niveau harmonique ou de niveaux contigus compris entre les proportions de la quinte et de la quarte justes.)

A part les relations d'ordre signifiées d'après la correspondance directe ou indirecte de la position des éléments-clés, niveau plus général et par conséquent brut que nous venons de voir, c'est à travers le *niveau infimum* que l'on peut déterminer avec précision si un mètre fondamental est tempéré ou brut et si un mètre dérivé procède selon un ordre nettement plus *transitif* à travers le *pattern* dont il dépend au point de vue structure.

De plus, comme le terme "groupement harmonique large" est quelquefois employé, retenons qu'il est le résumé de groupement d'ensembles de proportions formellement harmoniques et que le pattern du mètre n'indique pas nécessairement le type de transitivité qui l'accompagne. Quant au "groupement eurythmique", celui-ci indique clairement et l'isochronie rythmique et la transitivité en jeu. Ce n'est d'ailleurs q'en fonction de tels groupements que la structure d'un mètre prend un sens digne de foi.

I

Analyse des mètres primaires

A – Les mètres isomorphes à paramètres égaux

(L'esthétique logique des mètres isomorphes constitués d'ensembles fondamentaux est signifiée par la position des *brèves* donnant respectivement sur chacun des deux groupes d'ensembles de même niveau ou de niveaux harmoniques contigus une relation d'ordre éminemment transitive.)

L'anneau Mottaféghé – Un mètre

Motéghâreb	⏑ — — | ⏑ — — | ⏑ — — | ⏑ — —	corresp. directe
(A,A,A,A) Group. eurythmique		(1,1,1,1)
Group. euryth-mique connexe	⏑ — — ⏑ | — — ⏑ | — — ⏑ | — —	corresp. directe (1,3,3,n)

L' exclusion du Motédârek par Khalil:

	— ⏑ — | — ⏑ — | — ⏑ — | — ⏑ —	corresp. directe (2,2,2,2)

s'explique par l'absence d'un groupement connexe éminemment transitif. Le grammairien Akhfash, ne comprenant sans doute pas la raison de l'exclusion, le donna par la suite.

Quant au groupe — — ⏑ | — — ⏑ | — — ⏑ | — — ⏑ qu'il est aussi possible d'extraire de l'anneau Mottaféghé, il a été exclu d'office en raison de sa structure en trochées et du manque *d'intersection,* ce qui le prive de tout autre groupement eurythmique connexe.

L'anneau Modjtalébé - Trois mètres

Hazadj	⏑ — — — | ⏑ — — — | ⏑ — — —	corresp. directe
pattern (A,A,A)		(1,1,1)
Group. eurythm.	⏑ — —, — ⏑ —, — — ⏑, — — —	corresp. directe (1,2,3,4)
Radjaz	— — ⏑ — | — — ⏑ — | — — ⏑ —	progression croi-
pattern (A,A,A)		ssante (3,3,3)
Group. eurythm.	— — ⏑, — — —, ⏑ — — —, — ⏑ —	progression croi-ssante (3,4,1,2)
Ramal	— ⏑ — — | — ⏑ — — | — ⏑ — —	corresp. directe
pattern (A,A,A)		(2,2,2)
Group. eurythm.	— ⏑, — — ⏑, — — —, ⏑ — —	progression croi-ssante (2,3,4,1)

La dernière possibilité de cet anneau est exclue en raison de sa formation en trochées:

⏑ | — — — ⏑ | — — — ⏑

L'anneau Mootaléfé - Deux mètres

Vâfer ⌣ — ⌣ ⌣ — | ⌣ — ⌣ ⌣ — | ⌣ — ⌣ ⌣ — corresp. directe
pattern (A,A,A) (1,1,1)

Group. rythmique ⌣ —, ⌣ ⌣ —, ⌣ —, ⌣ ⌣ —, ⌣ —, ⌣ ⌣ — corresp. directe
(1,1,1,1,1,1)

Kamel ⌣ ⌣ — ⌣ — | ⌣ ⌣ — ⌣ — | ⌣ ⌣ — ⌣ — corresp. directe
pattern (A,A,A) (3,3,3)

Group. rythmique ⌣ ⌣ —, ⌣ —, ⌣ ⌣ —, ⌣ —, ⌣ ⌣ —, ⌣ — corresp. directe
(1,1,1,1,1,1)

Ces deux derniers mètres sont formés d'ensembles isomorphes de sept mores dont trois sont brèves. Leur niveau rythmique, allant en tierces n'est pas contigu au niveau harmonique dominant (donc manque d'intersection et d'interdépendance immédiate) et ils mettent en relief un aspect rythmique très particulier.

B – Les mètres isomorphes à paramètres inégaux

L'anneau Mokhtaléfé- Trois mètres

Tavil ⌣ — — | ⌣ — — — | ⌣ — — | ⌣ — — — corresp. directe
pattern (A,A,A,A) d'ordre strict
(1,1,1,1)

Group. rythmique ⌣ — —, ⌣ — —, — ⌣ —, — ⌣ —, — — ordre mixte (1,1,2,2,)

Madid — ⌣ — — | — ⌣ — | — ⌣ — — | — ⌣ — corresp. directe
pattern (A,A,A,A) d'ordre strict
(2,2,2,2)

Group. rythm. — ⌣ —, — — ⌣, — — ⌣, — — —, ⌣ — ordre mixte
(2,3,3,3,1)

Bacit — — ⌣ | — — ⌣ — | — — ⌣ | — — ⌣ — corresp. directe
pattern (A,A,A,A) (3,3,3,3)

Group. rythmique — — ⌣ — — ⌣, — — —, ⌣ — — ⌣, — ordre mixte (3,3,3,4).

La transitivité de ces mètres fondamentaux composés d'ensembles isomorphes à paramètres inégaux est signifiée par la position paire ou impaire des brèves donnant sur les groupements dominants en relation d'ordre strict une correspondance directe, alors que les groupements sous-dominants expriment un ordre mixte.

Cet anneau et celui qui le précède sont particuliers à la poésie arabe où contrairement aux mètres persans, la présence d'un *seul* mouvement univoque caractérise bien la recherche d'une forte expression rythmique violemment syncopée. Bien entendu, certaines combinaisons qui n'entrent pas exactement dans *l'ordre* des mètres donnés ont été exclus de cet anneau.

C – Les mètres homéomorphes pleins

Ces mètres ont bien *un* ordre de transitivité univoque sur l'un des deux groupements signifiants mais cela ne suffit pas à leur donner le tempérament requis, ce qui en fait des mètres bruts à transitivité fortement contingente.

L'anneau Moshtabéhé- Sixmétres

Sarie — — ⌣ — | — — ⌣ — | — — — ⌣ ordre mixte (3,3,4)
Pattern (A,A,B)

Group. eurythm. — — ⌣, — — —, ⌣ — —, — — ⌣ corresp. ind. (3,n,1,3)

Monesareh — — ⌣ — | — — — ⌣ | — — ⌣ — altern. dir. (3,4,3)
Pattern (A,B,A)

Group. rythm. — — ⌣, — — —, — ⌣ —, — ⌣ — ordre mixte (3,n,2,2)

Khafif — ⌣ — — | — — ⌣ — | — ⌣ — — altern. dir. (2,3,2)
Pattern (A,B,A)

Group. eurythm. — ⌣ —, — — —, ⌣ — —, ⌣ — — corresp. ind. (2,n,4,2)

Mozârée ⌣ — — — | — ⌣ — — | ⌣ — — — altern. dir. (1,2,1)
Pattern (A,B,A)

Group. eurythm. ⌣ — —, — — ⌣, — — ⌣, — — — corresp. ind. (1,3,3,n)

Moghtazab — — — ⌣ | — — ⌣ — | — — ⌣ — ordre mixte (4,3,3)
Pattern (A,B,B)

Group. eurythm. — — —, ⌣ — — ⌣, — — —, ⌣ — corresp. ind. (1,1,n)

Modjtace — — ⌣ — | — ⌣ — — | — ⌣ — — ordre mixte (3,2,2)
Pattern (A,B,B)

Group. eurythm. — — ⌣, — — ⌣, — — —, ⌣ — — corresp. ind. (3,3,n,1)

A part le Monesareh qui fait exception, les groupements eurythmiques des cinq autres mètres précédents expriment un mouvement univoque; alors que les mètres suivants que l'on peut tout aussi bien extraire du même anneau sont tout à fait privés d'une telle relation d'ordre.

C'est d'ailleurs pourquoi Khalil les a tout particulièrement délaissés, ce que l'usage restreint de leurs formes dérivées (à peu près limité à la poésie arabe) a bien corroboré.

Djadid ⌣ — — — | ⌣ — — — | — ⌣ — — ordre mixte (1,1,2)
Pattern (A,A,B)

Group. rythm. ⌣ — —, — ⌣ —, — — —, ⌣ — — " " (1,2,n,1)

Gharib — ⌣ — — | — ⌣ — — | — — ⌣ — ordre mixte (2,2,3)
Pattern (A,A,B)

Group. rythm. — ⌣ —, — — ⌣, — — —, — ⌣ — " " (2,3,n,2)

Moshâkel — ⌣ — — | ⌣ — — — | ⌣ — — — ordre mixte (2,1,1)
Pattern (A,B,B)

Group. rythm. — ⌣ —, — ⌣ —, — — ⌣, — — — " " (2,2,3,n)

Les trois derniers mètres cités ont donc été ultérieurement ajoutés à ceux de Khalil. Mais comme le silence de l'inventeur l'indique, celui-ci avait une notion fort claire de ses degrés de relations d'ordre et de l'*unité* de son structuralisme dont il ne voulait sans doute pas s'écarter.

D – Les tétramètres isomorphes ou de types alternés

La limite ou la *tessiture* fondamentale des structures métriques nous a été nettement signifiée par *trois* ensembles pleins et seulement trois, car non seulement le mouvement eurythmique connexe nous a donné une *progression croissante* de forte transitivité, mais aussi une *finalité cyclique* très précise d'ordre (1,2,3,4; 1,2,3,4):

1 1 1
Pattern dominant ⌣ — — — | ⌣ — — — | ⌣ — — — corresp. dir. (1,1,1)

1 2 3 n (4)
Group. eurythmique ⌣ — —, — ⌣ —, — — ⌣, — — — progression croissante (1,2,3,4)

si l'on ajoute un ensemble à ce trimètre:

1 1 1 1
⌣ — — — | ⌣ — — — ⌣ — — — | ⌣ — — — corresp. dir. (1,1,1,1)

le mouvement eurythmique connexe nous indique le commencement d'un nouveau cycle:

1 2 3 n (4) 1
⌣ — —, — ⌣ —, — — ⌣, — — —, ⌣ — — progr. croissante (1,2,3,4,1)

Au point de vue structure fondamentale, le dernier ⌣ — — — n'est donc pas *nécessaire*, mais il peut être considéré comme suffisant puisqu'il donne la notion certaine d'une finalité cyclique et la tessiture *maximale* d'un mètre esthétique : cinq ensembles eurythmiques.

Les mètres pleins *alternés* conforment ainsi leur longueur à cette norme et donnent tout au plus quatre ensembles avec deux iambes et deux trochées en une même position d'ordre dont les *dérivés* présentent deux mouvements univoques sur des proportions eurythmiques de même niveau.

Bien entendu, les formes pleines de ces tétramètres proviennent de trimètres dont les deux premiers ensembles signifient une alternance. Sous leur forme brute, leur transitivité au niveau infimum est donc encore insuffisante:

		altern. dir.
Monesareh	— — ⌣ — | — — — ⌣ | — — ⌣ — | — — — ⌣	(3,4,3,4)
Mozârée	⌣ — — — | — ⌣ — — | ⌣ — — — | — ⌣ — —	(1,2,1,2)
Moghtazab	— — — ⌣ | — — ⌣ — | — — — ⌣ | — — ⌣ —	(4,3,4,3)
Modjtace	— — ⌣ — | — ⌣ — — | — — ⌣ — | — ⌣ — —	(3,2,3,2)

Du Moshâkel ajouté après Khalil on a aussi extrait un tétramètre fort, valable en soi, dont les formes dérivées présentent la double transitivité requise; mais le fait est que le trimètre fondamental, défectueux au point de vue transitivité minima, explique fort bien le refus de Khalil de l'intégrer aux mètres forts:

Moshâkel — ⌣ — — | ⌣ — — — | — ⌣ — — altern. dir. (1,2,1)

Group. rythm. — ⌣ —, — ⌣ —, — — —, ⌣ — — ordre mixte (2,2,2,1)

Moshâkel — ⌣ — — | ⌣ — — — | — ⌣ — — | ⌣ — — —
(tétramètre plein altern. dire. (2,1,2,1)
Pattern (ABAB)
Group. rythm. — ⌣ —, — ⌣ —, — — —, ⌣ — — ⌣, — — —
corresp. ind.(2,2,2,4,2)

Moshâkel — ⌣ — ⌣ | ⌣ — — ⌣ | — ⌣ — ⌣ | ⌣ — — ⌣
(Tétramètre dérivé) altern. dir. (2,1,2,1)
Pattern (ABAB)
Ordre de transitiv. — ⌣ — ⌣ | ⌣ — — ⌣ | — ⌣ — ⌣ | ⌣ — — ⌣
correspon. dir. (4,4,4,4,4)

Ici se terminent les structures fondamentales de la métrique de l'Asie Occidentale dont voici le tableau.

Patterns esthétiques primaires

Motéghâreb	AAAA		⌣ — — | ⌣ — — | ⌣ — — | ⌣ — —	1,1,1,1	Anneau Mottaféghé
Hazadj		*4	⌣ — — — | ⌣ — — — | ⌣ — — —	1,1,1	
Radjaz	AAA	*4	— — ⌣ — | — — ⌣ — | — — ⌣ —	3,3,3	Anneau Modjtalébé
Ramal		*4	— ⌣ — — | — ⌣ — — | — ⌣ — —	2,2,2	
Sarie			— — ⌣ — | — — ⌣ — | — — — ⌣	3,3,4	
Djadid*	AAB		— ⌣ — — | — ⌣ — — | — — ⌣ —	* 2,2,3	
Gharib*			⌣ — — — | ⌣ — — — | — ⌣ — —	* 1,1,2	
Monesaréh		*4	— — ⌣ — | — — — ⌣ | — — ⌣ —	3,4,3	
Khafif	ABA		— ⌣ — — | — — ⌣ — | — ⌣ — —	2,3,2	Anneau Moshtabéhé
Mozârée		*4	⌣ — — — | — ⌣ — — | ⌣ — — —	1,2,1	
Moghtazab		*4	— — — ⌣ | — — ⌣ — | — — ⌣ —	4,3,3	
Modjtace	ABB	*4	— — ⌣ — | — ⌣ — — | — ⌣ — —	3,2,2	
Moshâkel*			— ⌣ — — | ⌣ — — — | ⌣ — — —	* 2 1,1	

Mètres exclusivement arabes

Vâfer			⌣ — ⌣ ⌣ — | ⌣ — ⌣ ⌣ — | ⌣ — ⌣ ⌣ —	1,1,1	Anneau Mootaléfé
Kâmel	AAA		⌣ ⌣ — ⌣ — | ⌣ ⌣ — ⌣ — | ⌣ ⌣ — ⌣ —	3,3,3	
Tavil			⌣ — — | ⌣ — — — | ⌣ — — | ⌣ — — —	1,1,1,1	
Madid	AAAA		— ⌣ — — | — ⌣ — | — ⌣ — — | — ⌣ —	2,2,2,2	Anneau Mokhtaléfé
Bacit			— — ⌣ | — — ⌣ — | — — ⌣ | — — ⌣ —	3,3,3,3	

L'astérisque suivi d'un quatre indique que le mètre isomorphe ou alterné est aussi employé sous forme de huit ensembles harmoniques (deux stikhos de quatre mesures).

L'astérisque simple indique que le mètre a été ultérieurement donné. Le refus de Khalil, qui aurait fort bien pu extraire le Motédârek de l'anneau Mottaféghé ainsi que le Djadid, le Gharib et le Moshâkel de l'anneau Moshtabéhé, démontre chez lui une notion indubitable des divers degrés de transitivité métrique.

II

Analyse des groupements secondaires et tertiaires

Les groupements qui suivent ne sont que des implications plus éloignées des mètres primaires, comme nous l'allons voir tout à l'heure.

A – Trimètres homéomorphes inversés

Ces groupements s'obtiennent par implication contraposée des éléments-clés des groupes homéomorphes primaires, ou si l'on veut, par inversion de leurs mouvements, c'est-à-dire en les prenant de droite à gauche, ce qui donne encore un ordre inverse des intervalles en jeu (7 et 9,par exemple, donnant 9 et 7).

L'anneau qui les contient est d'ailleurs intitulé "Appariements inversés". Exemple :

Sarie — — ⏑ — | — — ⏑ — | — — — ⏑ (3,3,4)
AAB

Groupement inverse du Sarie:

ABB ⏑ — — — | — ⏑ — — | — ⏑ — — (1,2,2)

Afin de ne laisser aucun doute à propos de ces mètres secondaires dits "inversés", voyons leurs défauts au point de vue esthétique.

A part trois de ces neufs groupements qui ont une structure eurythmique en relation d'ordre univoque, les autres ont deux mouvements mixtes; alors que cinq des six mètres que Khalil a extraits de l'anneau Moshtabéhé donnent une transitivité en relation d'ordre univoque.

D'une manière générale, non seulement il est assez clair que la catégorie des mètres du Moneakécé est transitivement plus faible que celle des mètres homéomorphes congruents, mais comme il n'est de dérivé que l'on ne puisse déjà extraire de l'anneau Moshtabéhé, les motifs "inversés" ont été relégués d'office parmi les structures secondaires d'autant plus que les trochées y prennent le dessus.

B – Trimètres homéomorphes compréhensifs

Chacun des deux anneaux relevant de cet ordre d'appariement avec trois ensembles *différents* dont l'ordre naturel est successif donne six combinaisons.

Exemple extrait de l'anneau Monealéghé:

2 4 3
— ⏑ — — | — — — ⏑ | — — ⏑ — ordre mixte (2,4,3)

Valeur intervallaire des brèves (11 et 5 mores).

Exemple extrait de l'anneau Moneghalété:

4 2 3
— — — ⏑ | — ⏑ — — | — — ⏑ — ordre mixte (4,2,3)

Valeur intervallaire des brèves (3 et 9 mores).

Les éléments-cléfs des deux motifs précédents sont d'ailleurs en correspondance indirecte ou large, ce qui en métrique signifie beaucoup car l'intervalle des *brèves* et partant l'harmonie sont plus que jamais déséquilibrés par rapport aux valeurs formelles ou quantitatives des ensembles.

Structurellement parlant, même un ordre de brèves tel que (1,3,3) sur des ensembles *pleins* peut être plus directement et plus harmoniquement signifié par l'ordre. (1,1,1).

Les motifs secondaires et tertiaires, extraits après Khalil par Bahrami Sarakhsi et Bozorgmehr Ghassimi n'ont donc rien de nouveau à part qu'ils signifient des structures fondamentales plus faibles par la distance qui les sépare du critère d'intelligibilité des *groupes émergents* et des motifs esthétiques primaires qui ont avec eux le plus d'affinité.

Le discernement dont Khalil fait preuve en passant sous silence les motifs secondaires et tertiaires, ainsi que ceux des mètres Djadid, Gharib et Moshâkel, nous fut si révélateur qu'il nous aida plus que tout autre chose à retouver le principe moteur de son esthétique structurelle où chaque détail de sa technique est non seulement signifiant par rapport à la totalité du mètre, mais encore par rapport à la métrique entière où toutes les implications dérivent d'un même ordre de rapports.

III

Le classement des mètres dérivés en fonction du pattern des mètres pleins

Nous venons de voir que tout arrangement de trois ensembles pleins n'est pas toujours *parfaitement* transitif tout en l'étant au niveau supremum, ce qui lui donne une valeur de *pattern.*

L'aspect du pattern et celui de la transitivité d'un mètre vu à travers l'ordre du mouvement eurythmique ne sont donc pas nécessairement une seule et même chose. Ex.:

	1 1 2	
Gharib dérivé	⏑ — — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | — ⏑ — ‖	(1,1,2)
	3 1 2	
Pattern (AAB)	— — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | — ⏑ — ◆	(3,1,2)
Même mètre	⏑ — —, ⏑ ⏑ — —, ⏑ — ⏑ — ‖	corresp. directe (1,1,1)
transitivement signifié	— — ⏑ , ⏑ — —, ⏑ — ⏑ — ◆ ”	indirecte (3,1,1)

Pour le classement des mètres, Khalil a donc choisi les plus fortes combinaisons d'ensembles; et tout en respectant le mouvement de chaque pattern, il a donné ensuite les formes dérivées qui s'y rapportent, ce qui répond à la théorie structurelle sous-jacente ainsi qu' à une stabilité des formes, mais non pas à la nécessité des questions de transitivité eurythmique dont l'explication a été volontairement gardée sous silence.

Cette méthode est donc fort logique tout en étant très utile au point de vue mnémotechnique d'autant plus que les mètres dérivés sont extrêmement nombreux.

Sachons toutefois que les nécessités de classement structurel signifient bien rarement que les mètres issus d'un mouvement fondamental soient interchangeables entre eux. En principe chaque dérivé a son effet propre: effet dont l'étendue se révèle être assez surprenante, vu la particularité des mouvements transitifs qui s'y rattachent et la variété fort étendue du mouvement sémantique du langage.

D'une façon générale, les éléments-clefs des formes dérivées ne subissent aucun changement, précisément pour conserver le mouvement du pattern; et quand on les enlève, le motif pair ou impair de l'ordre des brèves, et partant le pattern, est encore signifié, mais d'une façon indirecte, comme on peut le voir dans les exemples suivants.

Quelques dérivés du Mozârée plein classés selon l'ordre du pattern en

(A B A) ⏑ — — — | — ⏑ — — | ⏑ — — — **(1,2,1)**

Trimètres dérivés:

1 2 1
Pattern A B A ⏑ — — ⏑ | — ⏑ — ⏑ | ⏑ — — ‖ **(1,2,1)**

3 2 1
— — ⏑ | — ⏑ — ⏑ | ⏑ — — ◆ **(3,1,2)**

Tétramètres dérivés:

1 2 1 2
Pattern A B A B ⏑ — — ⏑ | — ⏑ — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | — ⏑ ‖
(1,2,1,2)

3 2 3 2
— — ⏑ | — ⏑ — — | — — ⏑ | — ⏑ — — ‖ **(3,2,3,2)**

3 2 1 2
— — ⏑ | — ⏑ — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | — ⏑ — ◆ **(3,2,1,2)**

3 2 1 2
— — ⏑ | — ⏑ — — | ⏑ — — ⏑ | — ⏑ — — **(3,2,1,2)**

Exemples de dérivés du Gharib

1 1 2
Pattern A A B ⌣ — — — | ⌣ — — — | — ⌣ — — (1,1,2)

Trimètres:

1 1 2
Pattern A A B ⌣ — — ⌣ | ⌣ — — ⌣ | — ⌣ — ‖ (1,1,2)

3 1 2
— — ⌣ | ⌣ — — ⌣ | — ⌣ — — ◆ (3,1,2)

1 3 2
⌣ — — — | — — ⌣ | — ⌣ — ‖ (1,3,2)

3 1 2
— — ⌣ | ⌣ — — ⌣ | — ⌣ — ◆ (3,1,2)

1 3 2
⌣ — — — | — — ⌣ | — ⌣ — ⌣ ‖ (1,3,2)

1 3 2
⌣ — — ⌣ | ⌣ — — ⌣ | — ⌣ — ⌣ ◆ (1,3,2)

IV

Analyse des mètres dérivés en fonction de la transitivité de l'ordre des brèves

La transitivité *suffisante* des mètres dérivés repose sur le principe suivant:

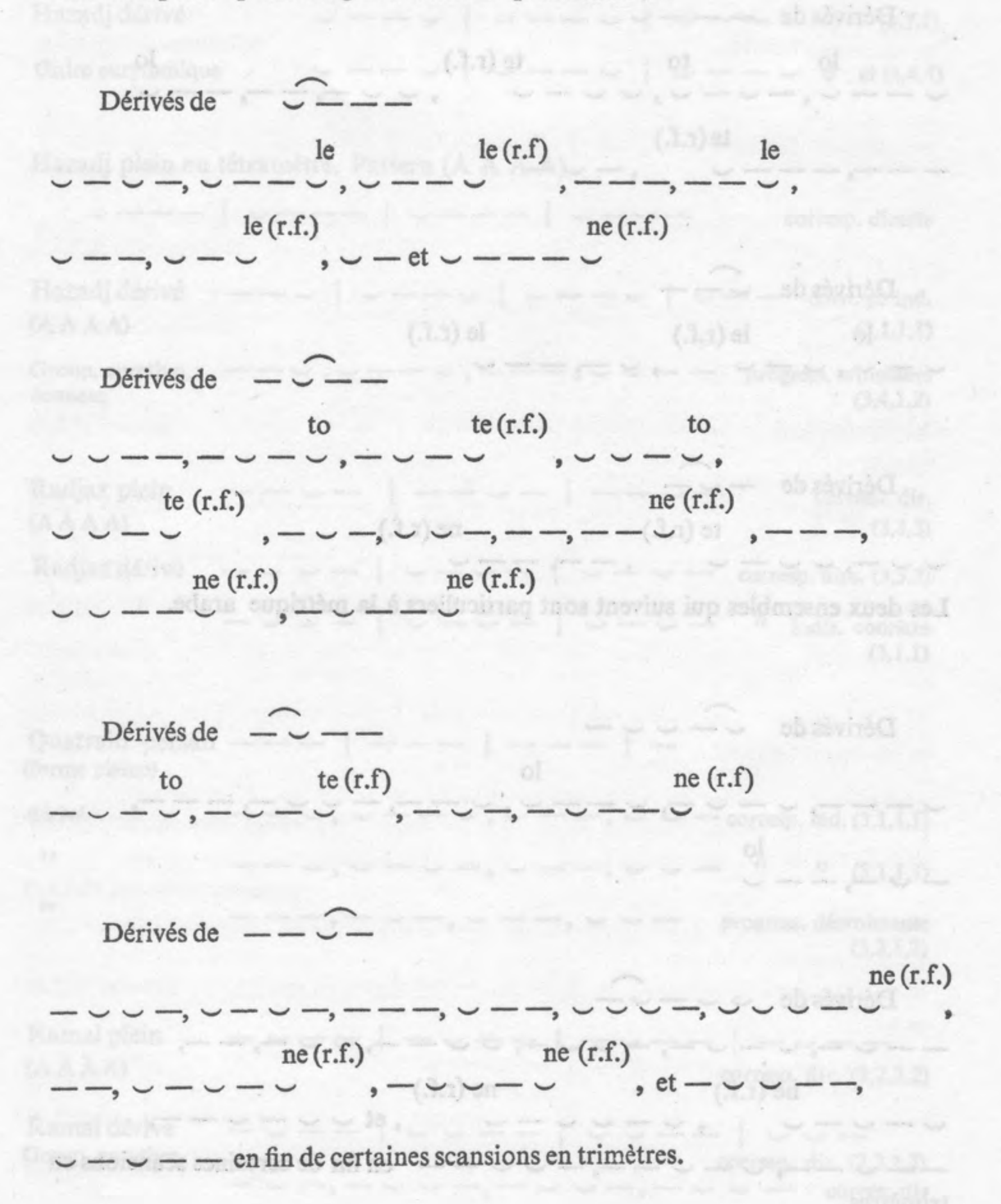
(Deux brèves en un ensemble harmonique *diminué* établissent un rapport de dominance et de sous-dominance et par conséquent la possibilité de deux mouvements de conjonctions interdépendantes signifiant soit la correspondance directe ou indirecte, soit la progression croissante ou décroissante entre les ensembles, tout en préservant le motif du mètre référentiel dont ils dépendent.)

En transformant une longue en une brève ou d'une façon générale en procédant par l'allègement des ensembles, non seulement nous régularisons la valeur des intervalles à travers des proportions plus *sensibles* sinon plus harmoniquement proches les unes des autres, mais les mètres gagnent aussi en transitivité générale tout en conservant le motif, ce qui établit entre leurs constituants une forme et un ordre nettement plus signifiants.

A – Les dérivés des ensembles harmoniques pleins

Les quantités diminuées et augmentées des ensembles fondamentaux, tels qu'ils apparaissent dans les mètres dérivés, sont les suivantes. La stabilité relative des éléments-clefs est à retenir.

L'abbréviation r.f. indique la rime féminine. L'énoncé paradigmique, ne serait-ce que sous forme *pa pan pan pa* pour ⏑ — — ⏑ par exemple, est particulièrement recommandé. De même, tout comme sur un clavier, que l'on ne craigne surtout pas de mettre les ictus et les pauses partout où bon semble; rien de ces choses ne change les normes indiciaires de la métrique diatemporelle: normes qui sont là pour recevoir *tout engagement* sémantique possible dans n'importe quelle langue à flexions quantitatives.



Dérivés de — — ⏑ —

lo

⏑ — ⏑ —, — — ⏑, ⏑ — —

Dérivés de — — — ⏑

lo to te (r.f.) lo

⏑ — — ⏑, — ⏑ — ⏑, ⏑ ⏑ — ⏑ , ⏑ ⏑ —, — —, — — ⏑,

te (r.f.)

— — —, — — — ⏑ , — ⏑ —

Dérivés de ⏑ — —

lo le (r.f.) le (r.f.)

⏑ — ⏑, ⏑ — ⏑ , ⏑ —, — — ⏑

Dérivés de — ⏑ —

te (r.f.) ne (r.f.)

⏑ ⏑ —, ⏑ ⏑ — ⏑ , — —, — ⏑

Les deux ensembles qui suivent sont particuliers à la métrique arabe.

Dérivés de ⏑ — ⏑ —

lo

⏑ — — —, ⏑ — ⏑ —, ⏑ —, — ⏑ ⏑ —, — — —,

lo

— ⏑ —, — — ⏑

Dérivés de ⏑ ⏑ — ⏑ —

— — ⏑ —, ⏑ — ⏑ —, — ⏑ ⏑ —, ⏑ ⏑ — — —, ⏑ ⏑ —, — —,

ne (r.f.) ne (r.f.)

⏑ — ⏑ — ⏑ , ⏑ — ⏑ — ⏑ , et ⏑ ⏑ — ⏑ — —,

— — ⏑ — —, ⏑ — ⏑ — —, — ⏑ — — — en fin de certaines scansions en trimètres.

B – Exemples de dérivations structurelles par allègement:

corresp, directe

Hazadj plein ⏑ — — — | ⏑ — — — | ⏑ — — — (1,1,1)
Group. harm. d'extension suffisante (A,A,A)

Hazadj dérivé ⏑ — — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | ⏑ — — ⏑ ‖ (1,1,1)
Ordre eurythmique ⏑ — — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | ⏑ — — ⏑ ◆ et (4,4,4)

Hazadj plein en tétramètre. Pattern (A A A A)

⏑ — — — | ⏑ — — — | ⏑ — — — | ⏑ — — — corresp. directe

Hazadj dérivé — — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | ⏑ — — corresp. ind.
(A A A A) (3,1,1,1)

Group. eurythm. connexe — — ⏑ , ⏑ — — ⏑ , ⏑ — — , ⏑ ⏑ — — progress. croissante (3,4,1,2)

Radjaz plein — — ⏑ — | — — ⏑ — | — — ⏑ — corresp. dir.
(A A A A) (3,3,3)

Radjaz dérivé — ⏑ ⏑ — | ⏑ — ⏑ — | ⏑ — ⏑ — corresp. dire. (3,3,3)
— ⏑ ⏑ — | ⏑ — ⏑ — | ⏑ — ⏑ — " indir. connexe (3,1,1)

Quatrain persan — — — | — — — | — — — | —
(forme pleine)

dérivé — — ⏑ , ⏑ — — ⏑ , ⏑ — — , ⏑ ⏑ — corresp. ind. (3,1,1,1)
" — — ⏑ , ⏑ — ⏑ — , ⏑ — — , ⏑ ⏑ — " " (3,1,1,1)
" — — — , — ⏑ — , ⏑ — — , ⏑ ⏑ — progress. décroissante (3,2,1,2)

Ramal plein — ⏑ — — | — ⏑ — — | — ⏑ — — | — ⏑ — —
(A A A A) corresp. dir. (2,2,2,2)

Ramal dérivé — ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ —
Group. eurythm. corresp. dir. (2,2,2,2)
— ⏑ — , — ⏑ ⏑ — , — ⏑ ⏑ — , — ⏑ ⏑ — corres. dir (2,2,2,2)

Autre Ramal dérivé ⏑ ⏑ — ⏑ | — ⏑ — — | ⏑ ⏑ — ⏑ | — ⏑ — —
en tétramètre corresp. dir. (2,2,2,2)

⏑ ⏑ — ⏑ | — ⏑ — — | ⏑ — — ⏑ | — ⏑ — —
corresp. indir. connexe (4,2,4,2)

Monesaréh plein — — ⏑ — | — — — ⏑ | — — ⏑ — | — — — ⏑
en tétramétre (ABAB) alternance dir. (3,4,3,4)

Monesaréh dérivé — ⏑ ⏑ — | — ⏑ — ⏑ | — ⏑ ⏑ — | — ⏑ — ⏑
pattern (3,4,3,4)

— ⏑ ⏑ — | — ⏑ — ⏑ | — ⏑ ⏑ — | — ⏑ — ⏑
corresp. dir. (2,2,2,2)

— ⏑ ⏑ — | — ⏑ — ⏑ | — ⏑ ⏑ — | — ⏑ — ⏑
corresp. ind. (2,4,2,4)

Mozârée plein ⏑ — — — | — ⏑ — — | ⏑ — — — pattern (1,2,1)
(ABA)

" dérivé ⏑ — — ⏑ | — ⏑ — ⏑ | ⏑ — — ⏑ pattern (1,2,1)

⏑ — — ⏑ | — ⏑ — ⏑ | ⏑ — — ⏑ corresp. direc. (4,4,4)

⏑ — —, ⏑ — ⏑ —, ⏑ ⏑ — — ⏑ " " (1,1,1)

Mozârée plein ⏑ — — — | — ⏑ — — | ⏑ — — — | — ⏑ — —
en tétramètre (ABAB) pattern (1,2,1,2)

dérivé — — ⏑ | — ⏑ — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | — ⏑ —
progress. décroissante (3,2,1,2)

— — ⏑ | — ⏑ — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | — ⏑ —
progress. croissante (3,4,1,2)

Modjtace plein — — ⏑ — | — ⏑ — — | — ⏑ — — pattern (3,2,2)
(ABA)

" dérivé ⏑ — ⏑ — | — ⏑ — ⏑ pattern (3,2)

en bimètre ⏑ — ⏑ — | — ⏑ — ⏑ progress. croissante (1,2)

⏑ — ⏑ — | — ⏑ — ⏑ progress. croissante(3,4)

Modjtace plein — — ⏑ — | — ⏑ — — | — — ⏑ — | — ⏑ —
en tétramètre (ABAB) pattern (3,2,3,2)
dérivé ⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ —
pattern (3,2,3,2)

⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ — — ⏑ — | ⏑ ⏑ —
corresp. dir. (1,1,1,1)

⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ — — ⏑ — | ⏑ ⏑ —
progress. décroissante (3,2,1,2)

Gharib plein ⏑ — — | ⏑ — — — | — ⏑ — — pattern (1,1,2)
(ABA)
dérivé ⏑ — — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | — ⏑ — pattern (1,1,2)

" ⏑ — — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | — ⏑ — corresp. ind. (4,4,2)

" ⏑ — —, ⏑ ⏑ — —, ⏑ — ⏑ — " " (1,1,1)

Khafif plein — ⏑ — — | — — ⏑ — | ⏑ — — pattern (2,3,2)
(A B A)

dérivé — ⏑ — — | ⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ — " "

Group. eurythmique — ⏑ —, — ⏑ — ⏑, — ⏑ ⏑ — coresp. dir (2,2,2)

Au-delà de la norme nécessaire ou suffisante au coulant esthétique (une ou deux brèves par ensemble) la pluralité des brèves affaiblirait de plus en plus la clarté et la rigueur des relations harmoniques et structurelles. Nous n'aurions alors que des dérivés lointains (ce qui n'implique pas nécessairement de la laideur) que l'on pourrait plus ou moins bien rattacher à un ou même à plusieurs référentiels.

Exemple de difficulté de classification due à la pluralité des brèves:

"La lune brillait au milieu d'un azur sans tâche, et sa lumière gris de perle descendait sur la cîme indéterminée des forêts"

Chateaubriand

Synthèse métrique:

syllabes

1 4 | 1 4 | n | 1, 2
⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ | — — — | ⏑ ⏑ — — ‖ 17

1, 2 | 1 4 | 2, 3 | 1, 2
⏑ ⏑ — ⏑ | ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ — ◆ 18

ou

1 4 | 1 4 | | 1, 2
⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ | — — — | ⏑ ⏑ — — ‖ 17

1 4 | 1 4 | 2, 3 | 2
⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ | ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ — ◆ 19

Le mouvement naturel de l'une et de l'autre coupe indique une double transitivité impaire et paire, soit! mais le pattern motivé reste indéfinissable, précisément en raison de la pluralité des brèves.

Tout ce qui reste ici se résume à des mesures isorythmiques qui coulent bien, ce qui est d'ailleurs tout ce que l'on peut exiger de la prose harmonique.

V

Le rapport harmonique entre formes et fonctions transitives

La congruence d'un mètre éminemment esthétique est due à l'interdépendance du niveau harmonique entre ensembles et intervalles transitivement signifiants dont l'évolution procède par séries de deux éléments constitutifs. Ex. :

Groupement penténaire d'ordre (1,1,1,1)

⏑ — — | ⏑ — — | ⏑ — — | ⏑ — — intervales (5,5,5)

Groupement septénaire d'ordre (1,1,1)

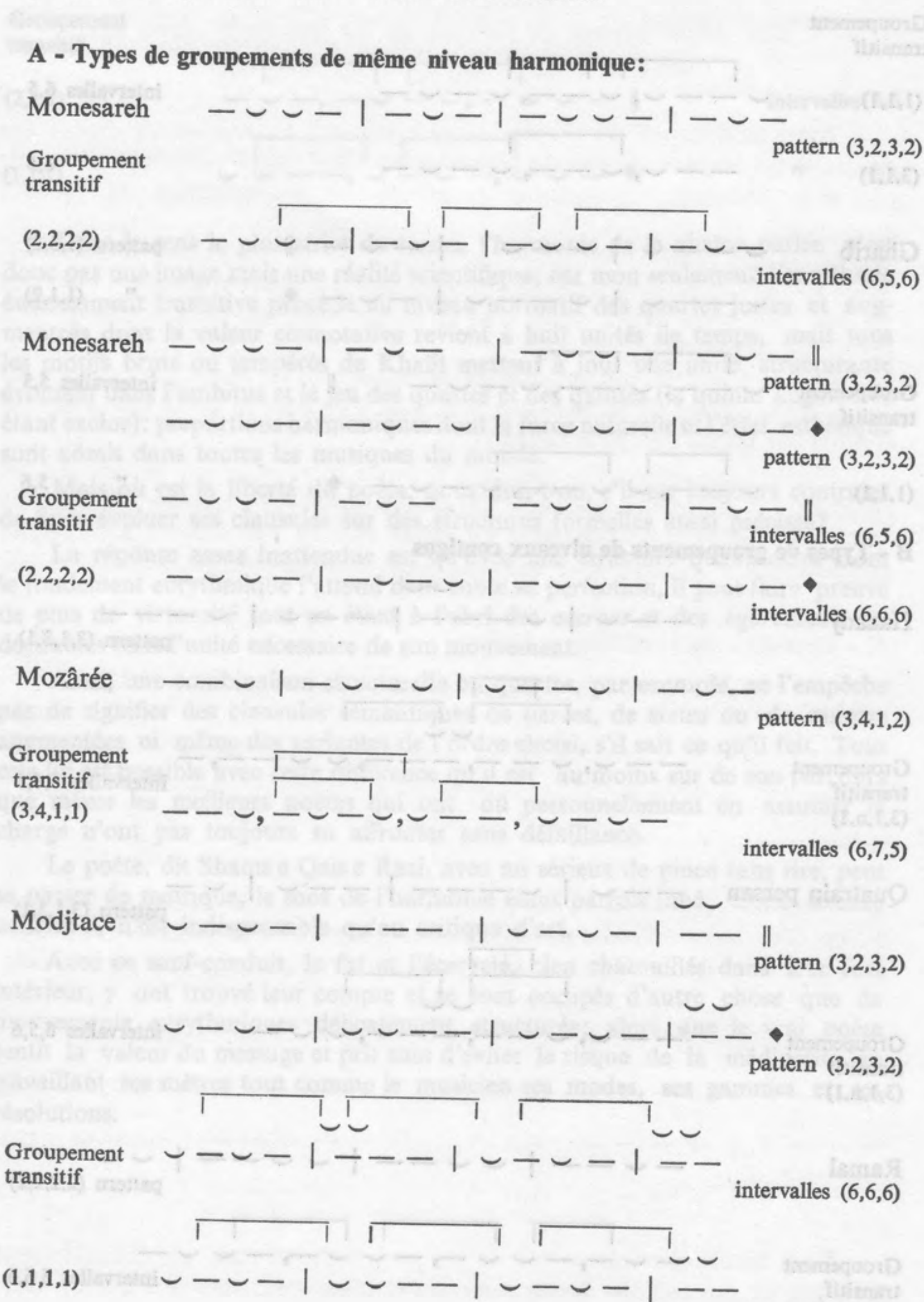
⏑ — — — | ⏑ — — — | ⏑ — — — intervalles (7,7)

Groupement sénaire d'ordre (1,1,1)

⏑ — — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | ⏑ — — ⏑ intervalles (6,6)

Les intervalles des mètres précédents sont donc signifiés au niveau des proportions de la quarte juste, de la quinte juste et de la quinte diminuée, proportions qui sont aussi celles des ensembles.

A - Types de groupements de même niveau harmonique:



Gharib ⏑ — — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | — ⏑ — ‖ pattern (1,1,2)

— — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | — ⏑ — ◆ " (3,1,2)

Groupement transitif

(1,1,1) ⏑ — — ⏑, ⏑ — —, ⏑ — ⏑ — intervalles 6,5

(3,1,1) — — ⏑, ⏑ — —, ⏑ — ⏑ — " 6,5

Gharib ⏑ — — ⏑ | — — ⏑ | — ⏑ — ‖ pattern (1,3,2)

⏑ — — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | — ⏑ — ◆ " (1,1,2)

Groupement transitif ⏑ — —, ⏑ — —, ⏑ — ⏑ — ‖ intervalles 5,5

(1,1,1) ⏑ — —, ⏑ ⏑ — —, ⏑ — ⏑ — ◆ " 5,6

B - Types de groupements de niveaux contigus

Hazadj — — ⏑ | ⏑ — — — | — — ⏑ | ⏑ — — pattern (3,1,3,1)

Groupement transitif (3,1,n,1) — — ⏑, ⏑ — — —, — — —, ⏑ ⏑ — —, — intervalles 6,6,5

Quatrain persan — — ⏑ | ⏑ — — — | — — ⏑ | ⏑ — pattern (3,1,3,1)

Groupement transitif (3,1,n,1) — — ⏑, ⏑ — —, — — —, ⏑ ⏑ — intervalles 6,5,6

Ramal — ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — pattern (2,2,2,2)

Groupement transitif (2,2,2,2) — ⏑ —, — ⏑ ⏑ —, — ⏑ ⏑ —, — ⏑ ⏑ — intervalles 5,6,6

Khafif — ◡ — — | ◡ — ◡ — | ◡ ◡ — ‖ pattern (2,3,2)

◡ ◡ — — | ◡ — ◡ — | ◡ ◡ — ◆ " (2,3,2)

Groupement
transitif

(2,2,2) — ◡ —, — ◡ — ◡, — ◡ ◡ — ‖ intervalles 5,6

(1,1,1) ◡ ◡ — —, ◡ — ◡ —, ◡ ◡ — ◆ " 6,6

Dans le sens le plus strict du terme, l'harmonie de la chaîne parlée n'est donc pas une image mais une réalité scientifique; car mon seulement l'eurythmie éminemment transitive procède au niveau normatif des quartes justes et augmenteés dont la valeur connotative revient à huit unités de temps, mais tous les motifs bruts ou tempérés de Khalil mettent à jour une unité structurante évoluant dans l'ambitus et le jeu des quartes et des quintes (la quinte augmentée étant exclue): preportions harmoniques dont la force naturelle et l'éffet esthétique sont admis dans toutes les musiques du monde.

Mais où est la liberté du poète, nous dira-t-on, s'il est toujours contraint de faire évoluer ses clausules sur des structures formelles aussi précises?

La réponse assez inattendue est qu'avec une structure quantitative dont le fondement eurythmique l'attend dans toute sa perfection, il peut faire preuve de plus de virtuosité tout en étant à l'abri des *accrocs* et des égarements indésirables dans l'unité nécessaire de son mouvement.

Ainsi, une combinaison structurelle en quartes, par exemple, ne l'empêche pas de signifier des clausules sémantiques de tierces, de sixtes ou de quintes augmentées ni même des variantes de l'ordre choisi, s'il sait ce qu'il fait. Tout cela lui est possible avec cette différence qu'il est au moins sur de son parcours que même les meilleurs poètes qui ont dû personnellement en assumer la charge n'ont pas toujours su affronter sans défaillance.

Le poète, dit Shams e Qais e Razi, avec un sérieux de pince sans rire, peut se passer de métrique, le sens de l'harmonie étant parfois inné. Cette science conclut-il, n'est indispensable qu'au critique d'art.

Avec ce sauf-conduit, le fat et l'écervelé, bien chatouillés dans leur fort intérieur, y ont trouvé leur compte et se sont occupés d'autre chose que de mouvements eurythmiques délicatement structurés; alors que le vrai poète sentit la valeur du message et prit soin d'éviter le risque de la médiocrité en travaillant ses mètres tout comme le musicien ses modes, ses gammes et ses résolutions.

VI

Les implications de formes et de fonctions dans le dédoublement des syllabes longues

Toute la difficulté du problème qui a inquiété les *prosodistes* depuis des temps immémoriaux gît principalement dans l'antinomie suivante: à savoir que si le dédoublement satisfait invariablement les exigences de l'accord quantitatif par succession: ⏑ ⏑ — ou — ⏑ ⏑ (2 = 2, 2 = 2), il peut souvent affaiblir, sinon détruire, la solidité formelle des mesures rythmiques et l'ordre congruent de leur transitivité sans garantie d'en créer une autre qui lui soit encore aussi fortement apparentée.

Le rôle structurel qui incombe au dédoublement est donc celui d'assouplir les mesures privées de mouvement ainsi que d'enrichir le motif des relations d'ordre par un jeu tout juste suffisant.

L'esthétique, retenons-le bien, ne s'intéresse en premier lieu qu'aux normes *nécessaires et suffisantes* ainsi qu'à des motifs fortement transifiés. Si donc un mouvement devient indéfinissable ou même boiteux par rapport à un motif fondamental, structurellement parlant, nous n'avons plus de *mètre*.

A – **Dédoublements esthétiques. Ex :**

Modjtace ⏑ — ⏑ — | — — — | ⏑ — ⏑ — | — ‖ (3,2,1,2)

ici le pattern en A B A B se précise. ⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ — ⏑ — | ⏑⏑ — ♦ (3,2,1,2)

Dans le dédoublement qui précède, le jeu délicat de la correspondance directe des relations d'ordre sous-dominants qui enrichit la transitivité du mouvement tout en donnant plus de force au motif structurel alterné est très visible.

Autres exemples de dédoublement esthétique:

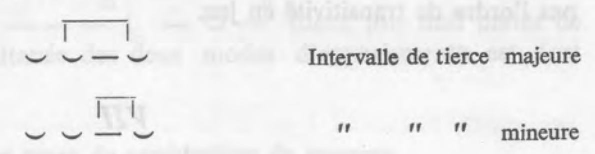
— — ⏑ | ⏑ — — (3,1) pour — — — | — — (n,n)

— ⏑ — ⏑ | ⏑ — — ⏑ (4,4) " — ⏑ — — | — — ⏑ (2,3)

⏑ — — ⏑ | ⏑ — ⏑ — (1,1) " ⏑ — — — | — ⏑ — (1,2)

Il est encore possible de voir ce qui peut se passer dans un dédoublement métrique en pensant aux tierces majeures et mineures, intervalles qui ne don-

nent pas du tout le même effet; ceux-ci sont bien enharmoniques mais non pas indifféremment égaux entre eux. Ex. :



B – Dédoublements inesthétiques.

Le dédoublement sur la fin de certains ensembles (⌣ — —, — ⌣ —, — ⌣ ⌣ —) n'est certes pas impossible mais il détruit le jalon signifiant de l'isochronie normalisée et le pattern des relations d'ordre qui en dépend comme il le fait ici:

Modjtace lourd ⌣ — ⌣ ⌣ — | ⌣ — — ⌣ | — ⌣ ⌣ — | ⌣ — — ‖

Pattern désiré
en A,B,A,B (3,2,3,2)

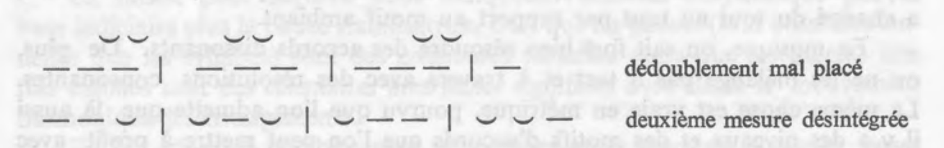
Pattern obtenu
en A,B,A,B (1,1,2,1)

⌣ — ⌣ | ⌣ — ⌣ — | — ⌣ — ⌣ | ⌣ — ⌣ — | — ‖ ou (3,3,2,1)

Autre Modjtace lourd au mouvement rythmique irrégulier:

⌣ — ⌣ — | ⌣ ⌣ — — | ⌣ — ⌣ | ⌣ ⌣ ⌣ —

De même, si l'on dédouble la deuxième longue du deuxième ensemble du quatrain persan (au lieu de la troisième), non seulement les relations d'ordre ne donnent plus le même effet impair, mais l'isochronie structurelle tombe aussi à faux:



Le dédoublement sur la première longue de ces ensembles ne serait pas aussi défectueux et le mouvement du mètre (inchangé dans ses coupes isochrones) serait encore assez proche du motif structurel impair en correspondance indirecte. Ex:

⌣⌣
— — — | — — — | ⌣ ⌣ — — | — —

⌣⌣
— — — | ⌣ ⌣ — — | ⌣ ⌣ — — | — —

⌣⌣
— — — | ⌣ ⌣ — — | — — — | — —

En résumé, le dédoublement ne peut avoir lieu n'importe où. Il n'est esthétique que si la substitution ne détruit pas l'isochronie structurelle et ne fausse pas l'ordre de transitivité en jeu.

VII

L'ambitus des mètres à travers la norme eurythmique

A – Structures formelles et connotatives des mouvements eurythmiques.

Toute combinaison d'ensembles bien appariés est signifiée par des relations d'ordre à partir de quoi formes et fonctions se justifient entre elles à travers des proportions intensément harmoniques.

L'aspect des relations d'ordre ayant été traité, il y a encore quelques mots à dire sur le problème des bases ou du niveau rythmique dont la solution nous libère avec une rigueur surprenante du souci si connu du poète se demandant sans relâche : "Est-ce que mon poids y est?", ou encore : "Mon vers est-il trop lourd?"

Cette solution, si conséquente pour le vers *surtout libre,* gît tout simplement dans la prise de conscience de la nécessité d'un niveau rythmique référentiel dont la valeur *connotative* soit toujours constante malgré le jeu possible des groupements naturels et des pauses stabilisatrices.

Alors, deux aspects se présentent : ou allongements et abrègements signifient des opérations compensatoires, des résolutions congruentes, et il n'y a alors ni mauvaises catalaxes et catachrèses, ou bien les mesures ne se résolvent pas dans le niveau référentiel parce qu'on peut avoir passé d'un niveau de rapports formels à un autre et que l'ordre de transitivité, peut-être juste en soi, a changé du tout au tout par rapport au motif ambiant.

En musique, on sait fort bien résoudre des accords dissonants. De plus, on ne les mélange pas à tort et à travers avec des résolutions consonantes. La même chose est vraie en métrique, pourvu que l'on admette que là aussi il y a des niveaux et des motifs d'accords que l'on peut mettre à profit avec goût.

Maintenant, pourquoi le niveau indiciaire des bases rythmiques tourne-t-il surtout autour de la proportion de la quinte diminuée et de la quarte juste, il faut en demander la raison à la nature physique qui a donné à quelques degrés harmoniques un statut privilégié. De plus, au point de vue ambitus numérique, ces niveaux d'ensembles se prêtent par excellence à la parité instable (chiffre triangulaire) et à l'impair des bases rythmiques ainsi qu'à l'homéostasie *tempérée* dont le langage et l'oreille ont besoin.

Il y a bien quelques dérivés de mètres arabes dont les bases rythmiques évolent sur les proportions de la quarte juste et des tierces majeures: ex.:

⌣ ⌣ ⌣ —(|||) | ⌣ ⌣ —(||) (huit et six unités de temps), mais la disjonction

systématique des niveaux rythmiques non complémentaires diffère tellement du mode conjonctif. Ex.: — — — ||| | — ⌣ — || (deux fois huit unités de temps) que la pratique simultanée des deux modes d'appariements est fort rare en une même langue.

B – L'ambitus eurythmique et types de combinaison de mesures.

L'ambitus de la base indiciaire des mesures eurythmiques de moyenne connotative huit unités de temps étant égal à cinq ou six mores, les genres d'appariement entre deux mesures indépendantes sont les suivants:

⌣ — — ||| | ⌣ — — ||| 5 et 5 mores

⌣ ⌣ — — || | ⌣ ⌣ — || 6 et 4 mores équivalant à deux fois 5 mores; ne vient qu'en fin de mètre.

— — ⌣ ||| | ⌣ — ⌣ — || 5 et 6 mores

⌣ — — ⌣ || | — ⌣ — ⌣ || 6 et 6 mores

Prises en soi, des combinaisons telles que;

— — ⌣ | — ⌣ — — 5 et 7 mores

ne sont pas exactement égales à deux fois huit unités de temps.

La raison pour laquelle nous indiquons l'ambitus eurythmique par la base indiciaire plus la pause stabilisatrice, c'est que les pauses (tout aussi flexionnelles que les syllabes) sont des *constantes variables* alors que les mores, une fois établies sont des *constantes invariables* signifiant avec clarté le mouvement harmonique des arrangements.

En fait, diverses combinaisons temporelles entre deux ou plusieurs bases égales en nombre indiciaire peuvent très bien signifier différents totaux et arrangements connotatifs; car, par rapport à la norme structurelle, il peut y avoir avance ou retard et par conséquent toutes sortes de compensations avec des pauses plus ou moins lourdes, ce qui permet un jeu sémantique fort utile à travers un mouvement isorythmique. Ex.:

— — |||| ⌣, — ⌣ — ||||, — — — ||, ⌣ — ⌣ — || 22 mores et 32 unités de temps

— — ||| ⌣, — ⌣ — |||, — — ||, — ⌣ — |||, ⌣ — ||| " " " 36 " " "

etc. . .

La *marge esthétique* n'est d'ailleurs pas confinée aux différences de poids d'après le jeu des pauses stabilisatrices. Bon nombre de mètres absolument égaux en possibilités isochrones diffèrent même en longueur syllabique d'un stikhos à l'autre. Ex.:

Monesaréh — — — | — ⌣ — ⌣ | — — — | — ⌣ — ||
14 syllabes et 32 unités de temps

— ⌣ ⌣ — | — ⌣ — ⌣ | — ⌣ ⌣ — | — ⌣ — ◆
16 syllabes et 32 unités de temps

Mozârée — — ⌣ | — ⌣ — — | — — ⌣ | — ⌣ — — ||
13 syllabes et 4 fois 8 unités de temps

— — ⌣ | — ⌣ — ⌣ | ⌣ — — ⌣ | — ⌣ — ◆
14 syllabes et 4 fois 8 unités de temps

Gharib ⌣ — — ⌣ | ⌣ — — ⌣ | — ⌣ — ||
11 syllabes et 3 fois 8 unités de temps

— — ⌣ | ⌣ — — ⌣ | — ⌣ — ◆
10 syllabes et 3 fois 8 unités de temps

Voici peut-être un phénomène bien paradoxal, mais le fait est que le rythme et l'harmonie ne peuvent être parfaitement synchronisés que s'ils sont doués d'un certain jeu: (l'intersection); ce qui en termes de pauses ou en nombre de mores implique une marge esthétique pouvant aller d'un stikhos à l'autre jusqu'à *quatre* unités de temps.

De même, au lieu d'être intégrée, cette marge peut encore être surajoutée à la fin d'un stikhos; mais nous avons alors une implication structurelle de *second ordre,* toutefois fort pratiquée dans les formes libres de la poésie.

C – La longueur ou la tessiture des mètres tempérés.

(Etant donné la *transitivité* nécessaire justifiant l'appariement d'ensembles indépendants ou complémentaires, la longueur structurelle d'un stikhos tempéré est définie par un nombre entier réel ou contingent de *deux* à *cinq* bases indiciaires de mesures rythmiques de huit unités de temps; la brève de la rime féminine, si elle a lieu, devant être intégrable au compte moyen de l'extension maximale possible).

La longueur des mètres, signifiée en bases rythmiques selon la valeur indiciaire est de l'ordre suivant; et comme dans cette liste il s'agit d'ambitus métriques et non de relations qualitatives, que l'on n'y cherche pas les valeurs compensées telles que (7,4) ou (6,4) qui y sont exprimées en (6,6) et (5,5) pour mieux donner une vue d'ensemble de types de groupements isorythmiques que l'on peut établir en fonction de mouvements éminemment esthétiques.

Combinaison de deux mesures isorythmiques	Combinaison de trois mesures isorythmiques	Combinaison de quatre mesures isorythmiques	Combinaison de cinq mesures isorythmiques
6,6	6,6,6	6,6,6,6	6,6,5,5,6
6,5	6,6,5	6,6,6,5	5,5,5,6,5
5,5	6,5,5	6,6,5,5	
	5,5,5	5,6,6,6	
		5,5,6,5	
		5,5,5,5	

Le premier groupe comporte dix à douze mores; le second, quinze à dix-huit mores; le troisième, vingt à vingt-quatre mores et le dernier, vingt-six à vingt-huit mores.

Exemples de mètres signifiés à travers les bases rythmiques:

Hazadj ⏑ — —, — ⏑ —, — — ⏑, — — —, ⏑ — — ‖
moyenne équivalant à cinq bases (5,5,5,6,5)

Radjaz — ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | ⏑ — ⏑ — | — — — ‖
quatre bases de six mores

Structurellement parlant, tout mètre *saturé* tel que le précédent ne peut avoir de rime féminine, bien que celle-ci, s'incorporant à la pause stabilisatrice, ne soit pas tout à fait impossible; mais le fait est qu' avec des bases indiciaires de six mores, le groupement eurythmique éminemment signifiant a déjà atteint en moyenne ses proportions maximales.

Ramal — ⏑ —, — ⏑ ⏑ —, — ⏑ ⏑ —, ⏓ — — 4 bases (5,6,6,6)

Par contre, dans ce Ramal dérivé, la première base n'étant pas saturée, la rime féminine se pose plus légèrement.

Monesaréh — ⏑ ⏑ — | — ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | — ⏑ — ‖
4 bases (6,5,6,5)

Mozârée — — ⏑ | — ⏑ — | — — — | ⏑ — ⏑ — ‖
4 bases (5,5,6,6)

Tarâné ⏓ — ⏑, ⏑ — —, — — —, ⏑ ⏑ — ‖
moyenne équivalant à 4 bases de 5 mores.

En fait, toutes les combinaisons du Tarâné équivalent en moyenne à 4 bases de 5 mores ou à 3 bases de 5 et une de 6 mores (avec la rime féminine).

Radjaz — — ⏑, — — —, ⏑ — —, — — ||
moyenne équivalant à 4 bases de 5 mores.

Monesareh — ⏑ ⏑ — | — ⏑ — ⏑ | — ⏑ ⏑ — | — ||
moyenne équivalant à 4 bases de 5 mores.

Motéghâreb ⏑ — — | ⏑ — — | ⏑ — — | ⏑ — — ||
4 bases de 5 mores.

Hazadj — — ⏑ | ⏑ — ⏑ — | ⏑ — — — ||
moyenne équivalant à 3 bases de 6 mores

Ramal ⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | — — — || 3 bases (6,6,6)
— ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | — — — ◆ 3 bases (5,6,6)

Gharib ⏑ — —, — — —, ⏑ — ⏑ — || 3 bases (5,6,6)
⏑ — —, ⏑ ⏑ — —, ⏑ — ⏑ — ◆ 3 bases (5,6,6)

Ramal ⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | — — ◆
3 bases (6,6,4) équivalant à (6,5,5)

Gharib ⏑ — — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | — ⏑ — || 3 bases (6,6,5)

Radjaz — ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — || 2 bases de 6 mores
— ⏑ ⏑ — | — — — ◆ 2 bases de 6 mores

Hazadj — — ⏑ | ⏑ — — 2 bases de 5 mores

Il y a quelques dérivés où sans la brève de la rime féminine, la dernière base (apocopée) descend au niveau de la quarte diminuée, ce qui donne une légèreté fort agréable. Ex:

Hazadj ⏑ — —, — ⏑ —, — — ⏑, — — ||

Vâfer ⏑ — —, — ⏑ —, ⏑ ⏑ — ⏑, — — ||

Madid ⏑ ⏑ — ⏑, — ⏑ —, ⏑ ⏑ — ||

mais dans les mètres suivants, il y a soit une ou deux mores de trop, soit une non-contiguité du niveau rythmique, la dernière mesure descendant au niveau de la *tierce*. En fait, ce genre de mètre est ambivalant, c'est-à-dire diminué

ou augmenté et il n'est pratiqué que dans la poésie arabe qui se complait dans le contraste des niveaux harmoniques.

Bacit	— — ⏑, — — ⏑, — — —, ⏑ —	‖	5,5,6 + 3 mores
Moghtazab	— ⏑ —, ⏑ — —, ⏑ —	‖	5,5 + 3 mores
Djadid	⏑ ⏑ — —, — —, ⏑ —	‖	6,4 + 3 mores
	— ⏑ —, — — —, ⏑ —	◆	5,6 + 3 mores

Le rythme du langage n'est donc plus un mystère. C'est tout simplement un arrangement de groupes de temps aux proportions harmoniques évoluant au niveau des quartes, groupes qui se justifient et s'harmonisent entre eux à travers la valeur intervallaire de leurs signifiants d'ordre.

Quant au rythme musical, si l'on restait dans des normes structurelles aussi denses que celles que l'on vient d'étudier tout en considérant la possibilité de leurs multiples, on arriverait sans doute au même résultat; voire que l'eurythmie métrique et le rythme musical relèvent d'une même *nature*.

FASCICULE TROIS

Les mètres dérivés

I

Les dérivés des mètres primaires

Les coupes qui suivent sont données en fonction du pattern des mètres fondamentaux, c'est-à-dire en fonction d'un classement structurel dont la stabilité est encore fort utile à la mémoire mais où l'ordre de transitivité, pourtant indispensable, n'est pas nécessairement mis en évidence. S'il est besoin de mettre celui-ci au clair, il faut alors avoir recours à d'autres coupes, comme nous l'avons fait dans les chapitres appropriés.

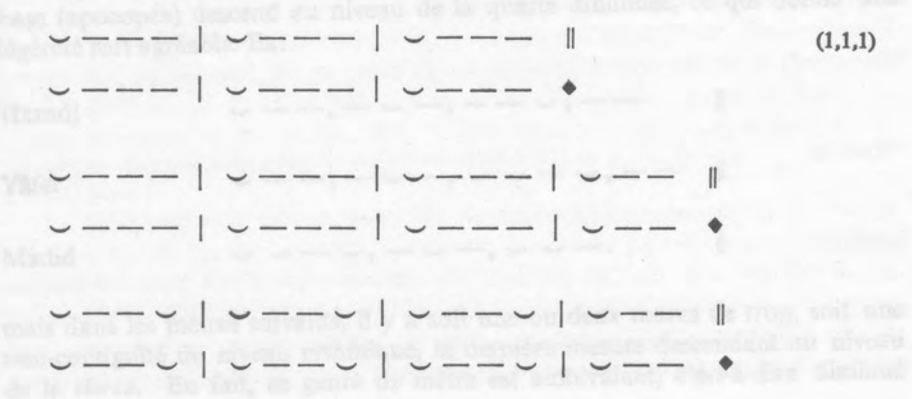
Bien qu'il soit préférable de montrer chaque mouvement à part, certains ordres eurythmiques seront simultanément signifiés à l'aide de virgules.

Dérivé du mètre Motéghâreb :

⏑ — — | ⏑ — — | ⏑ — — | ⏑ — ‖ **Pattern**

⏑ — — | ⏑ — — | ⏑ — — | ⏑ — ◆ **(1,1,1,1)**

Dèrivés du mètre Hazadj:



⏑ — ⏑ — | ⏑ — — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | ⏑ — — ||
⏑ — ⏑ — | ⏑ — — ⏑ | ⏑ — ⏑ — | ⏑ — — ◆

— — ⏑ | ⏑ — — — | — — ⏑ | ⏑ — — — || (3,1,3,1)
— — ⏑ | ⏑ — — — | — — ⏑ | ⏑ — — — ◆

— — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | ⏑ — — — || (3,1,1,1)
— — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | ⏑ — — — ◆

— — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | ⏑ — ||
— — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | ⏑ — ◆

⏑ — — — | ⏑ — — — | ⏑ — — ||
⏑ — — — | ⏑ — — — | ⏑ — — ◆

— — ⏑ | ⏑ — ⏑ — | ⏑ — — ||
— — ⏑ | ⏑ — ⏑ — | ⏑ — — ◆

— — ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | ⏑ — — — || (3,2,1)
— — ⏑ | — ⏑ ⏑ — | ⏑ — — — ◆

— — ⏑ | ⏑ — ⏑ — | ⏑ — — ||
— — ⏑ | ⏑ — ⏑ — | ⏑ — — ◆

— — ⏑ | ⏑ — ⏑ — | ⏑ — — ||
— — ⏑ | ⏑ — ⏑ — | ⏑ — — ◆

— — ⏑ | ⏑ — ⏑ — | ⏑ — — ||
— — ⏑ | ⏑ — ⏑ — | ⏑ — — ◆

⏑ — — — | ⏑ — — — || ⏑ — — — | ⏑ — — ◆

⏑ — — — | ⏑ — — ‖ ⏑ — — — | ⏑ — — ◆

⏑ — — ⏑ | ⏑ — — ‖ ⏑ — — ⏑ | ⏑ — — ◆

— — ⏑ | ⏑ — — — ‖ — — ⏑ | ⏑ — — — ◆

— — ⏑ | ⏑ — — ‖ — — ⏑ | ⏑ — — ◆

Il semble assez opportun d'attirer l'attention sur un fait historique se rapportant à la structure fondamentale de ce mètre.

Comme nous le savons, Khalil n'a pas inventé tous les mètres d'emblée. Beaucoup de formes plus ou moins pures, notamment celles des chants *khosravanis* devenus particulièrement fameux avec *Bârbod* le musicien de la cour de Khosrow Parviz ainsi que celle des *Ouramenes*, mode musicalement adapté au trimètre en Hazadj des *Fahlaviats* chantés, existaient déjà:

⏑ — — — | ⏑ — — — | ⏑ — — ⏑ ‖

Or l'emploi de ce mètre pahlavi, vigoureusement continué dans le persan moyen, est encore le mouvement le plus populaire dans les charmants diatectes de l'ouest et du sud de l'Iran.

Fait tout aussi capital, c'est que ce mètre est la source du groupe émergent le plus signifiant et la forme la plus conséquente dans la génèse de la théorie structurelle de Khalil où l'évolution nécessairement logique révèle encore que la classification des mètres exclusivement arabes n'ont pu avoir lieu qu'à partir d'une compréhension parfaite de ce mouvement apparemment plus enraciné en Iran qu'en Arabie.

Voici deux exemples de *Fahlaviâts* donnés par Shams e Qais e Razi; page 77:

چمن چشمی کنی خواوش بکیتی   چمن دل کد بری لاوش بکیتی

چوپنداری هران مهری کشان گشت   بمن واریجهست آوش بکیتی

Le quatrain persan ou le Tarânê.

Ces mètres extrêmement féconds attribués entre autres au poète Roudaki sont tous interchangeables entre eux. Ils ont été classés parmi les dérivés du Hazadj en raison du mouvement impair de leur ordre de transitivité.

Les variantes du quatrain sont classifiées en deux groupes: Akhram et Akhrab.

Le groupe Akhram:

— — — | — — — | — — — | — ||

— — — | — — — | — — ◡ | ◡ — ||

— — — | — — ◡ | ◡ — —, — | — ||

— — — | — — ◡ | ◡ — —, ◡ | ◡ — ||

— — — | — ◡ — | ◡ — —, — | — ||

— — — | — ◡ — | ◡ — —, ◡ | ◡ — ||

Le groupe Akhrab:

— — ◡ | ◡ — —, — | — —, — | — ||

— — ◡ | ◡ — —, — | — —, ◡ | ◡ — ||

— — ◡ | ◡ — — ◡ | ◡ — —, — | — ||

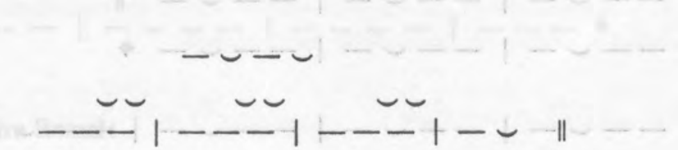
— — ◡ | ◡ — — ◡ | ◡ — —, ◡ | ◡ — ||

— — ◡ | ◡ — ◡ — | ◡ — —, — | — ||

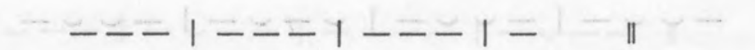
— — ◡ | ◡ — ◡ — | ◡ — —, ◡ | ◡ — ||

Dans ces deux classifications, les barres verticales indiquent la coupe paradigmique; et les virgules le groupement eurythmique.

Tous les mètres du quatrain peuvent encore être couchés de la façon suivante :



Le quatrain persan est donc essentiellement un jeu sur la troisième longue de *maf roue lon* ou du molosse gréco-latin trois fois répété, avec une syllabe de fermeture à chaque motié de distique:



Apparemment conformes à l'échelle de la parité stable ou à celle des quintes augmentées, mais véritablement composés de mesures contenues dans l'ambitus des quartes (total de vingt mores équivalant à quatre quartes justes), les mètres du quatrain sont encore caractérisés par l'identité de la transitivité de leurs mouvements: tous allant sur l'impair.

Transitivité générale des mètres du quatrain persan:

— — — | — — — | — — — | — ‖ (3,3,3)

— — — | — — — | — — ⏑ | ⏑ — ‖ (3,3,3,1)

— — — | — — ⏑ | ⏑ — — | — — ‖ (3,3,1,1)

— — — | — — ⏑ | ⏑ — — | ⏑ ⏑ — ‖ (3,3,1,1)

progress. décroissante

— — — | — ⏑ — | ⏑ — — | — — ‖ (3,2,1,2)

progress. décroissante

— — — | — ⏑ — | ⏑ — — | ⏑ ⏑ — ‖ (3,2,1,2)

— — ⏑ | ⏑ — — | — — — | — — ‖ (3,1,3,1)

— — ⏑ | ⏑ — — | — — — | ⏑ ⏑ — ‖ (3,1,3,1)

— — ⏑ | ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | — — ‖ (3,1,1,1)

— — ⏑ | ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — ‖ (3,1,1,1)

— — ⏑ | ⏑ — ⏑ — | ⏑ — — | ⏑ ⏑ — ‖ (3,1,1,1)

— — ⏑ | ⏑ — ⏑ — | ⏑ — — | ⏑ ⏑ — ‖ (3,1,1,1)

Dérivés du mètre Radjaz:

— — ⏑ — | — — ⏑ — | — — ⏑ — ‖

— — ⏑ — | — — ⏑ — | — — ⏑ — ◆

— — ⏑ — | — — ⏑ — | — — ⏑ — | — — ⏑ — ‖

— — ⏑ — | — — ⏑ — | — — ⏑ — | — — ⏑ — ◆

— ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | ⏑ — ⏑ — | — ⏑ ⏑ — ‖

— ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | ⏑ — ⏑ — | — ⏑ ⏑ — ◆

⏑ — ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — ‖

⏑ — ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | ⏑ — ⏑ — | — ⏑ ⏑ — ◆

Les plus anciens vers parvenus du persan moyen sont attribués à Bahrâm V, dit Bahrâm e Gour, roi Sassanide, mort en 438:

Dérivés du mètre Ramal:

Pattern (A,A,A,A) (2,2,2)

Group. d'extension suffisante

Mouv. eurythmique trans. (2,2,2,2)

et à Abou Hafss e Hakim e Soghdi (822), musicien et poète qui vécut à Samarkande, province longtemps renommée pour son rayonnement dans la vie culturelle de l'Iran:

⏑⏑
— ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | — — ‖
⏑⏑
— ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | — — ◆
⏑⏑
— ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | — — ‖
⏑⏑
⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | — — ◆

⏑ ⏑ — ⏑ | — ⏑ — — | ⏑ ⏑ — ⏑ | — ⏑ — — ‖
⏑ ⏑ — ⏑ | — ⏑ — — | ⏑ ⏑ — ⏑ | — ⏑ — — ◆

— ⏑ — — | — ⏑ — — | — ⏑ — ‖
— ⏑ — — | — ⏑ — — | — ⏑ — ◆

⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | — — ‖
— ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | — — ◆
⏑⏑
— ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | — — ‖
⏑⏑
— ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | — — ◆

Les plus anciens vers parvenus du persan moyen sont attribués à Bahrâm V, dit Bahrâm e Gour, roi Sassanide, mort en 438:

منم آن پیل دمان و منم آن شیر یله   نام بهرام مرا ، کنیت من بوجبله

Pattern (A,A,A,A) ⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — ‖

Group. d'extension suffisante — ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — ◆

Mouv. eurythmique ⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — ‖

trans. (2,2,2,2)

— ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — ◆

et à Abou Haffss e Hakim e Soghdi (833), musicien et poète qui vécut à Samarkande, province longtemps renommée pour son rayonnement dans la vie culturelle de l'Iran:

آهوی کوهی در دشت چگونه دودا　　　چو ندارد یار بی‌یار چگونه رودا

Group. d'extension suffisante — ⏑ — — | — — — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — ‖
Pattern (A,A,A,A) ⏑ ⏑ — — | — ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — ◆

Group. eurythmique — ⏑ — | — — — | — ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — ‖
trans. (2,2,2,2)
⏑ ⏑ — — | — ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — ◆

Les mouvements de ces deux distiques entrent dans l'ordre des mètres Ramal. Le premier est absolument conforme à l'un de ses dérivés classiques (l'ordre des stikhos mis à part), et le deuxième, bien qu'eurythmiquement juste, répond à une structure plus libre.

Autre aspect sur quoi nous attirons l'attention, c'est que ces vers sont du même type que le mode dit *Lâssekou:* mot d'autant plus important qu'un sens de signifiant d'ordre semble être contenu dans son préfixe: (maison en retrait, en aval; secondaire).

Ce mode, que Khâdjeh Nassir e Toussi entend aussi de cette manière (*Meiar ol Ash'ar,* page 5) n'a cependant été exemplifié que dans le distique suivant (Manoutchehri, 10e siècle) où en plus du sens du terme, le mouvement particulièrement proche de ceux des exemples donnés plus hant prête encore à réflexion quant à son ancienneté: aspect qui n'a d'ailleurs rien d'étonnant...

غوك تنبوره تو گوئی زند و لاسکوی　　　از درختی بدرختی شود و گرید آه

Group. d'extension suffisante — ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ — ⏑ ‖
Pattern (A,A,A,A) — ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | — — ⏑ ◆

Group. eurythmique — ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | — ⏑ — ⏑ ‖
trans. (2,2,2,2)
— ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | — — — ⏑ ◆

Parallèlement à l'existence de modes poétiques musicalement accompagnés tels que *l'ouramène* pour sûr et peut-être le *lâssekou,* l'étude linguistique des vers anciens, persans ou arabes, révèle encore que dans ces contrées l'on avait une conception déjà bien avancée du jeu des flexions quantitatives *temporellement* évaluées ainsi que celle d'une unité dans le mouvement puisque, sans aucun égard aux valeurs accentuelles, la syntaxe était appelée à se plier au mouvement métrique d'une façon qui n'est que trop évidente.

Le structuralisme eurythmique de Khalil, qui semble surgir d'on ne sait trop d'où avec une multitude de formes et de fonctions purifieés, repose donc

sur un passé très riche en exemples assez solides et suit logiquement ses études personnelles en phonétique et en harmonie musicale ainsi que les implications plus avancées de *l'algèbre*, science qui venait de faire ses premiers pas.

Comme un certain nombre de mètres dérivés homéomorphes peut aussi être extrait d'ensembles moyens ou sénaires, d'autres esthètes Persans, nous dit Shams e Râzi, ont établi les mètres référentiels qui s'y rapportent en partant de cette proportion même; choix qu'ils ont justifié par le fait que les mètres pleins homéomorphes sont impraticables tels quels.

Les anneaux Mottaféghé et Modjtalébé restant inchangés, deux nouveaux anneaux que l'on nomma Mokhtaléfé et Monetazééh furent ainsi innovés; et les mètres y furent distribués de la façon suivante afin que sans exception tous les patterns types soient éminemment transitifs.

Le Mokhtaléfé Persan :

		pattern
Monesaréh	— ⌣ ⌣ — | — ⌣ — ⌣ | — ⌣ ⌣ — | — ⌣ — ⌣	(3,4,3,4)
Mozârée	⌣ — — ⌣ | — ⌣ — ⌣ | ⌣ — — ⌣ | — ⌣ — ⌣	(1,2,1,2)
Moghtazab	— ⌣ — ⌣ | — ⌣ ⌣ — | — ⌣ — ⌣ | — ⌣ ⌣ —	(4,3,4,3)
Modjtace	⌣ — ⌣ — | ⌣ ⌣ — — | ⌣ — ⌣ — | ⌣ ⌣ — —	(3,2,3,2)

Le Monetazééh :

Sarie	— ⌣ ⌣ — | — ⌣ ⌣ — | — ⌣ — ⌣	(3,3,4)
Djadid	⌣ ⌣ — — | ⌣ ⌣ — — | ⌣ — ⌣ —	(2,2,3)
Gharib	⌣ — — ⌣ | ⌣ — — ⌣ | — ⌣ — ⌣	(1,1,2)
Khafif	⌣ ⌣ — — | ⌣ — ⌣ — | ⌣ ⌣ — —	(2,3,2)
Moshâkel	— ⌣ — ⌣ | ⌣ — — ⌣ | ⌣ — — ⌣	(2,3,2)

Dérivés du mètre Monesaréh:

— — ⌣ — | — — — ⌣ | — — ⌣ — ‖ (3,4,3)
— — ⌣ — | — — — ⌣ | — — ⌣ — ◆

— ⌣ ⌣ — | — ⌣ — ⌣ | — ⌣ ⌣ — | — ⌣ — ‖ (3,4,3,4)
— ⌣ ⌣ — | — ⌣ — ⌣ | — ⌣ ⌣ — | — ⌣ — ◆

— ⌣ ⌣ — | — ⌣ — | — ⌣ ⌣ — | — ⌣ — ‖
— ⌣ ⌣ — | — ⌣ — ⌣ | — ⌣ ⌣ — | — ⌣ — ◆

— ⏑ ⏑ — | — ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | — ⏑ — ‖
⏑ — ⏑ — | — ⏑ — ⏑ | ⏑ — ⏑ — | — ⏑ — ◆

— ⏑ ⏑ — | — ⏑ — | ⏑ — ⏑ — | — ⏑ — ‖
— ⏑ ⏑ — | — ⏑ — ⏑ | — ⏑ ⏑ — | — ⏑ — ◆

— — — | — ⏑ — ⏑ | — — — | — ⏑ — ‖
— ⏑ ⏑ — | — ⏑ — ⏑ | — ⏑ ⏑ — | — ⏑ — ◆

— — — | — ⏑ — ⏑ | — ⏑ ⏑ — | — ⏑ — ‖
— — — | — ⏑ — ⏑ | — ⏑ ⏑ — | — ⏑ — ◆

— — — | — ⏑ — | — — — | — ⏑ — ‖
— — — | — ⏑ — | — — — | — ⏑ — ◆

— ⏑ ⏑ — | — ⏑ — ⏑ | — ⏑ ⏑ — | — ‖
— ⏑ ⏑ — | — ⏑ — ⏑ | — ⏑ ⏑ — | — ◆

— — — | — ⏑ — ⏑ | — ⏑ ⏑ — | — ‖
— — — | — ⏑ — ⏑ | — ⏑ ⏑ — | — ◆

— ⏑ ⏑ — | — ⏑ — ⏑ | — ⏑ ⏑ — ‖
— ⏑ ⏑ — | — ⏑ — ⏑ | — ⏑ ⏑ — ◆

— ⏑ ⏑ — | — ⏑ — ⏑ | — — — ‖
— ⏑ ⏑ — | — ⏑ — ⏑ | — — — ◆

— ⏑ ⏑ — | — ⏑ — ⏑ | — ⏑ ⏑ — ‖
— ⏑ ⏑ — | — ⏑ — ⏑ | — — — ◆

— ⏑ ⏑ — | — ⏑ — ‖ — ⏑ ⏑ — | — ⏑ — ◆

— ⏑ ⏑ — | ⏑ — — ‖ — ⏑ ⏑ — | ⏑ — — ◆

Dérivés du mètre Mozârée.

⏑ — — — | — ⏑ — — | ⏑ — — — ‖ (1,2,1)
⏑ — — — | — ⏑ — — | ⏑ — — — ◆

⏑ — — — | — ⏑ — — | ⏑ — — — | — ⏑ — — ‖ (1,2,1,2)
⏑ — — — | — ⏑ — — | ⏑ — — — | — ⏑ — — ◆

⏑ — — ⏑ | — ⏑ — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | — ⏑ — ‖
⏑ — — ⏑ | — ⏑ — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | — ⏑ — ◆

— — ⏑ | — ⏑ — — | — — ⏑ | — ⏑ — — ‖ (3,2,3,2)
— — ⏑ | — ⏑ — — | — — ⏑ | — ⏑ — — ◆

— — ⏑ | — ⏑ — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | — ⏑ — — ‖
— — ⏑ | — ⏑ — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | — ⏑ — — ◆

— — ⏑ | — ⏑ — — | — — ⏑ | — ⏑ — ‖
— — ⏑ | — ⏑ — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | — ⏑ — ◆

— — ⏑ | — ⏑ — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | — ⏑ — ‖ (3,4,1,2)
— — ⏑ | — ⏑ — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | — ⏑ — ◆ ou (3,2,1,2)

— — ⏑ | — ⏑ — — | ⏑ — — ⏑ | — ⏑ — — ‖
— — ⏑ | — ⏑ — — | ⏑ — — ⏑ | — ⏑ — — ◆

⏑ — — ⏑ | — ⏑ — ⏑ | ⏑ — — ‖
⏑ — — ⏑ | — ⏑ — ⏑ | ⏑ — — ◆

— — ⏑ | — ⏑ — ⏑ | ⏑ — — — ‖
— — ⏑ | — ⏑ — ⏑ | ⏑ — — — ◆

— — ⌣ | — ⌣ — ⌣ | ⌣ — — ‖
— — ⌣ | — ⌣ — ⌣ | ⌣ — — ◆

Dérivés du mètre Moghtazab:

— — — ⌣ | — — ⌣ — | — — ⌣ — ‖ (4,3,3)
— — — ⌣ | — — ⌣ — | — — ⌣ — ◆

— — — ⌣ | — — ⌣ — | — — — ⌣ | — — ⌣ — ‖ (4,3,4,3)
— — — ⌣ | — — ⌣ — | — — — ⌣ | — — ⌣ — ◆

— ⌣ — ⌣ | — ⌣ ⌣ — | — ⌣ — ⌣ | — ⌣ ⌣ — ‖
— ⌣ — ⌣ | — ⌣ ⌣ — | — ⌣ — ⌣ | — ⌣ ⌣ — ◆

— ⌣ — ⌣ | — ⌣ ⌣ — | — ⌣ — ‖
— ⌣ — ⌣ | — ⌣ ⌣ — | — ⌣ — ◆

— ⌣ — ⌣ | — ⌣ ⌣ — ‖ — ⌣ — ⌣ | — ⌣ ⌣ — ◆

— ⌣ — ⌣ | — — — ‖ — ⌣ — ⌣ | — — — ◆

⌣ — — ⌣ | — ⌣ ⌣ — ‖ ⌣ — — ⌣ | — ⌣ ⌣ — ◆

— ⌣ — ⌣ | — — ⌣ — ‖ — ⌣ — ⌣ | — — ⌣ — ◆

Dérivés du mètre Modjtace:

— — ⌣ — | — ⌣ — — | — ⌣ — — ‖ (3,2,2)
— — ⌣ — | — ⌣ — — | — ⌣ — — ◆

— — ⌣ — | — ⌣ — — | — — ⌣ — | — ⌣ — — ‖ (3,2,3,2)
— — ⌣ — | — ⌣ — — | — — ⌣ — | — ⌣ — — ◆

⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ — ‖
⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ — ◆

⏑ — ⏑ — | — — — | ⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ — ‖
⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ — ◆

⏑ — ⏑ — | — — — | ⏑ — ⏑ — | — — ‖
⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ — ◆

⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ — — ‖ ⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ — — ◆

⏑ — ⏑ — | — ⏑ — ⏑ ‖ ⏑ — ⏑ — | — ⏑ — ⏑ ◆

Dérivés du mètre Sarie:

— — ⏑ — | — — ⏑ — | — — — ⏑ ‖ (3,3,4)
— — ⏑ — | — — ⏑ — | — — — ⏑ ◆

— ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | — ⏑ — ‖
— ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | — ⏑ — ◆
— ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | — ⏑ — ‖
— ⏑ ⏑ — | — — — | — ⏑ — ◆

— ⏑ ⏑ — | — — — | — ⏑ — ‖
— ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | — ⏑ — ◆

Dérivés du mètre Djadid:

— ⏑ — — | — ⏑ — — | — — ⏑ — ‖ (2,2,3)
— ⏑ — — | — ⏑ — — | — — ⏑ — ◆

⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ — ⏑ — ‖
⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ — ⏑ — ◆

⏑ ⏑ — — | — — ⏑ — ‖ — ⏑ — — | — — ⏑ — ◆
⏑ ⏑ — — | ⏑ — ⏑ — ‖ — ⏑ — — | ⏑ — ⏑ — ◆

Dérivés du mètre Gharib:

⏑ — — — | ⏑ — — — | — ⏑ — — ‖ (1,1,2)
⏑ — — — | ⏑ — — — | — ⏑ — — ◆

⏑ — — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | — ⏑ — — ‖
⏑ — — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | — ⏑ — — ◆

⏑ — — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | — ⏑ — ‖
⏑ — — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | — ⏑ — ◆

— — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | — ⏑ — — ‖
— — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | — ⏑ — — ◆

⏑ — — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | — ⏑ — ‖
— — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | — ⏑ — ◆

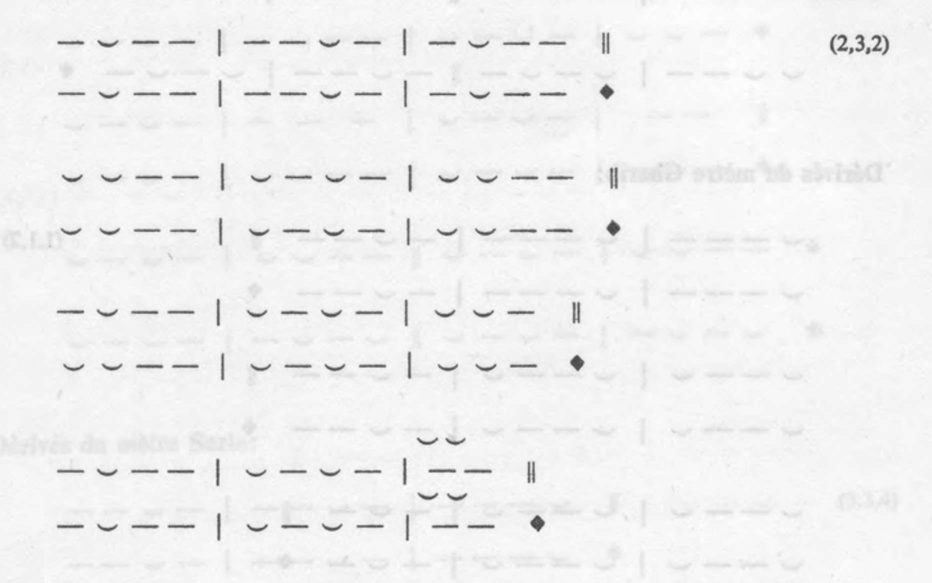
⏑ — — — | — — — | — ⏑ — ‖
⏑ — — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | — ⏑ — ◆

⏑ — — — | — — ⏑ | — ⏑ — ‖
— — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | — ⏑ — ◆

⏑ — — — | — — ⏑ | — ⏑ — ‖
⏑ — — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | — ⏑ — ◆

Le Mohgtazab, le Djadid et le Gharib, mètres donnés par les Persans, sont très en vogue chez lez Arabes.

Dérivés du mètre Khafif:



Dérivés du mètre Moshâkel :

— ⏑ — — | ⏑ — — — | ⏑ — — — ‖ (2,1,1)
— ⏑ — — | ⏑ — — — | ⏑ — — — ◆

— ⏑ — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | — ⏑ — ⏑ | ⏑ — — ‖ (2,1,2,1)
— ⏑ — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | — ⏑ — ⏑ | ⏑ — — ◆

— ⏑ — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | ⏑ — — ‖
— ⏑ — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | ⏑ — — ◆

— ⏑ — ⏑ | ⏑ — — ‖ — ⏑ — ⏑ | ⏑ — — ◆

Les mètres de ce groupe ont été peu utilisés par les Persans, tout au moins dans la poésie classique.

— ⏑ — — | ⏑ — — — | ⏑ — — ‖

⏑ ⏑ — — | ⏑ — — — | ⏑ — — ◆ Fahlaviât lourd.

Dérivés des mètres Arabes

Tavil: ⏑ — — | ⏑ — — — | ⏑ — — | ⏑ — — — ‖ **pattern (1,1,1,1)**

⏑ — — | ⏑ — — — | ⏑ — — | ⏑ — — — ◆

⏑ — — | ⏑ — — — | ⏑ — — | ⏑ — ⏑ — ‖

⏑ — — | ⏑ — — — | ⏑ — — | ⏑ — — — ◆

⏑ — — | ⏑ — — — | ⏑ — — | ⏑ — ⏑ — ‖

⏑ — — | ⏑ — — — | ⏑ — — | ⏑ — ⏑ — ◆

⏑ — — | ⏑ — — — | ⏑ — — | ⏑ — ⏑ — ‖

⏑ — — | ⏑ — — — | ⏑ — — | ⏑ — — ◆

Madid: — ⏑ — — | — ⏑ — | — ⏑ — — | — ⏑ — ‖ **(2,2,2,2)**

— ⏑ — — | — ⏑ — | — ⏑ — — | — ⏑ — ◆

— ⏑ — — | — ⏑ — | — ⏑ — ‖

— ⏑ — — | — ⏑ — | — ⏑ — ◆

— ⏑ — — | ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ — — ‖

— ⏑ — — | ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ — — ◆

⏑ ⏑ — ⏑ | — ⏑ — | ⏑ ⏑ — ‖

— ⏑ — ⏑ | — ⏑ — | ⏑ ⏑ — ◆

Bacit: — — ⏑ — | — ⏑ — | — — ⏑ — | — ⏑ — ‖ **pattern classique**

— — ⏑ — | — ⏑ — | — — ⏑ — | — ⏑ — ◆ **(3,2,3,2)**

— — ⌣ — | ⌣ ⌣ — | — — ⌣ — | ⌣ ⌣ — ‖
— — ⌣ — | ⌣ ⌣ — | — — ⌣ — | ⌣ ⌣ — ◆

⌣ ⌣ ⌣ — | — ⌣ — | ⌣ ⌣ ⌣ — | ⌣ ⌣ — ‖
⌣ ⌣ ⌣ — | ⌣ ⌣ — | ⌣ ⌣ ⌣ — | ⌣ ⌣ — ◆

— — ⌣ — | — ⌣ — | — — ⌣ — ‖
— — ⌣ — | — ⌣ — | — — ⌣ — ◆

Vâfer: ⌣ — ⌣ ⌣ — | ⌣ — ⌣ ⌣ — | ⌣ — ⌣ ⌣ — ‖ (1,1,1)
⌣ — ⌣ ⌣ — | ⌣ — ⌣ ⌣ — | ⌣ — ⌣ ⌣ — ◆

⌣ — ⌣ ⌣ — | ⌣ — ⌣ ⌣ — | ⌣ — — ‖
⌣ — ⌣ ⌣ — | ⌣ — ⌣ ⌣ — | ⌣ — — ◆

⌣ — — — | ⌣ — — — | ⌣ — — ‖
⌣ — — — | ⌣ — — — | ⌣ — — ◆

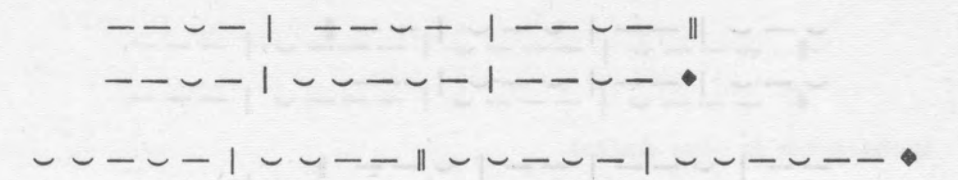
⌣ — — — | ⌣ — ⌣ ⌣ — | ⌣ — — ‖
⌣ — — — | ⌣ — ⌣ ⌣ — | ⌣ — — ◆ lourd.

⌣ — — ⌣ | ⌣ — — ⌣ | ⌣ — — ‖
⌣ — — — | ⌣ — — ⌣ | ⌣ — — ◆

Kâmel: ⌣ ⌣ — ⌣ — | ⌣ ⌣ — ⌣ — | ⌣ ⌣ — ⌣ — ‖ (3,3,3)
⌣ ⌣ — ⌣ — | ⌣ ⌣ — ⌣ — | ⌣ ⌣ — ⌣ — ◆

⌣ ⌣ — ⌣ — | ⌣ ⌣ — ⌣ — | ⌣ ⌣ — ⌣ — ‖
⌣ ⌣ — ⌣ — | ⌣ ⌣ — ⌣ — | ⌣ ⌣ — — ◆

⌣ — ⌣ — | ⌣ — ⌣ — | ⌣ — ⌣ — ‖
⌣ — ⌣ — | — ⌣ ⌣ — | ⌣ — ⌣ — ◆



Dans tous les mètres que l'on vient de voir, la rime féminine étant possible, nous avons jugé qu'il n'était pas toujours nécessaire de l'indiquer.

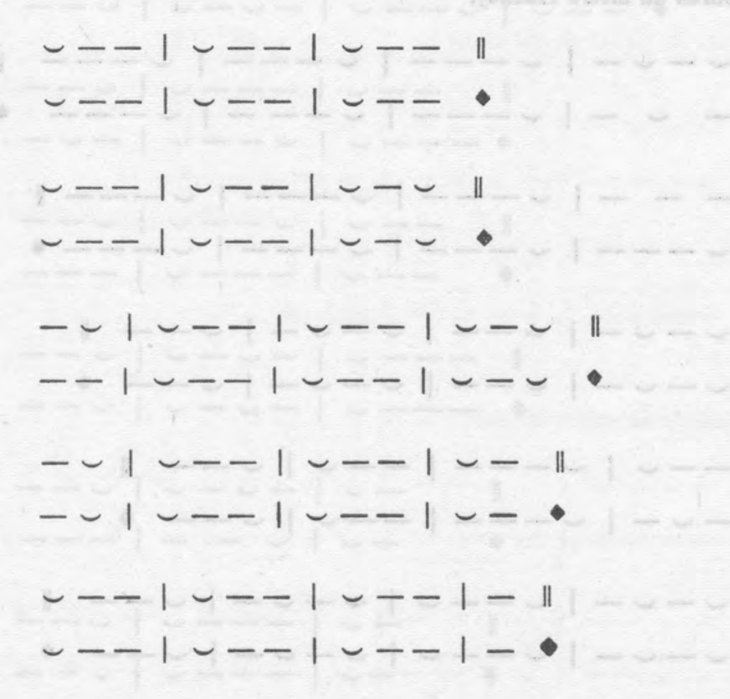
De plus, nous avons enfin pu voir que la classification de Khalil préconise la représentation des mètres dérivés en fonction d'un type référentiel; ce qui, à notre avis, est le meilleur choix possible.

II

Dérivés dits lourds, tombés en désuétude

Lorsqu'un mètre parait lourd, il faut vérifier ses proportions eurythmiques et les motifs de transitivité qui s'y rapportent.

Dérivés lourds du mètre Motégâreb:



⏑ — ⏑ | — — | ⏑ — ⏑ | — — ‖
⏑ — ⏑ | — — | ⏑ — ⏑ | — —

— — | ⏑ — — | — — | ⏑ — — ‖
— — | — — | — — | — — ♦

⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ — ‖
⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ — ♦

— — | — — | — — | — — ‖
— — | — — | — — | — —

⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ — ‖ ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ — ‖
— — | — — | — — ‖ — — | — — | — — ♦

Dérivés lourds du mètre Hazadj:

⏑ — ⏑ — | ⏑ — — — | ⏑ — — — | ⏑ — — — ‖
— ⏑ — | ⏑ — — — | ⏑ — — — | ⏑ — — — ♦

— — — | ⏑ — — — | ⏑ — — — | ⏑ — — — ‖
⏑ — — — | ⏑ — — — | ⏑ — — — | ⏑ — — — ♦

⏑ — ⏑ — | ⏑ — — | ⏑ — ⏑ | ⏑ — — ‖
⏑ — ⏑ — | ⏑ — — | ⏑ — ⏑ | ⏑ — — ♦

— — ⏑ | ⏑ — — | — — ⏑ | ⏑ — — ‖
— ⏑ — | ⏑ — — | — — ⏑ | ⏑ — — ♦

⏑ — ⏑ — | ⏑ — — ⏑ | ⏑ — ⏑ — | ⏑ — — ‖
⏑ — ⏑ — | ⏑ — — ⏑ | ⏑ — ⏑ — | ⏑ — — ♦

— — — | ⏑ — — — | ⏑ — — — | ⏑ — — — ‖
— — — | ⏑ — — — | ⏑ — — — | ⏑ — — — ◆

— — ⏑ | ⏑ — ⏑ — | ⏑ — — ⏑ | ⏑ — — — ‖
— — ⏑ | ⏑ — ⏑ — | ⏑ — — — | ⏑ — — — ◆

— — ⏑ | ⏑ — ⏑ — | ⏑ — ⏑ — | ⏑ — — — ‖
— — ⏑ | ⏑ — — — | — — — | ⏑ — — — ◆

— — ⏑ | ⏑ — — — | ⏑ — — ⏑ | ⏑ — — — ‖
— — ⏑ | ⏑ — — — | ⏑ — — ⏑ | ⏑ — — — ◆

— — — | ⏑ — — — | — — ⏑ | ⏑ — — — ‖
— ⏑ — | ⏑ — — — | — ⏑ — | ⏑ — — — ◆

— — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | ⏑ — — ‖
— — ⏑ | ⏑ — ⏑ — | ⏑ — — ⏑ | ⏑ — — ◆

— — ⏑ | ⏑ — — — | ⏑ — — ‖
— ⏑ — | ⏑ — — ⏑ | ⏑ — — — ◆

— — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | ⏑ — — ‖
— — — | ⏑ — — — | ⏑ — — ◆

— — ⏑ | ⏑ — ⏑ — | ⏑ — — — ‖
— — ⏑ | ⏑ — ⏑ — | ⏑ — — — ◆

— — ⏑ | ⏑ — ⏑ — | ⏑ — ‖
— — — | — — ⏑ | ⏑ — ◆

— — ⏑ | ⏑ — — — | ⏑ — ‖
— — ⏑ | ⏑ — — — | ⏑ — ◆

— ⏑ — | ⏑ — ⏑ — ‖ ⏑ — — — | — ◆

Dérivés lourds du mètre Radjaz:

— — ⏑ — | — — ⏑ — | — — ⏑ — ‖
— — ⏑ — | — — ⏑ — | — — ⏑ — ◆

— — ⏑ — | — — ⏑ — | — — ⏑ — | — ‖
— — ⏑ — | — — ⏑ — | — — ⏑ — | — ◆

— — ⏑ — | — — ⏑ — | — — ⏑ — ‖
— — ⏑ — | — — ⏑ — | — — — ◆

— ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — ‖
⏑ — ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — ◆

— — ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | ⏑ — ⏑ — ‖
— — ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | ⏑ — ⏑ — ◆

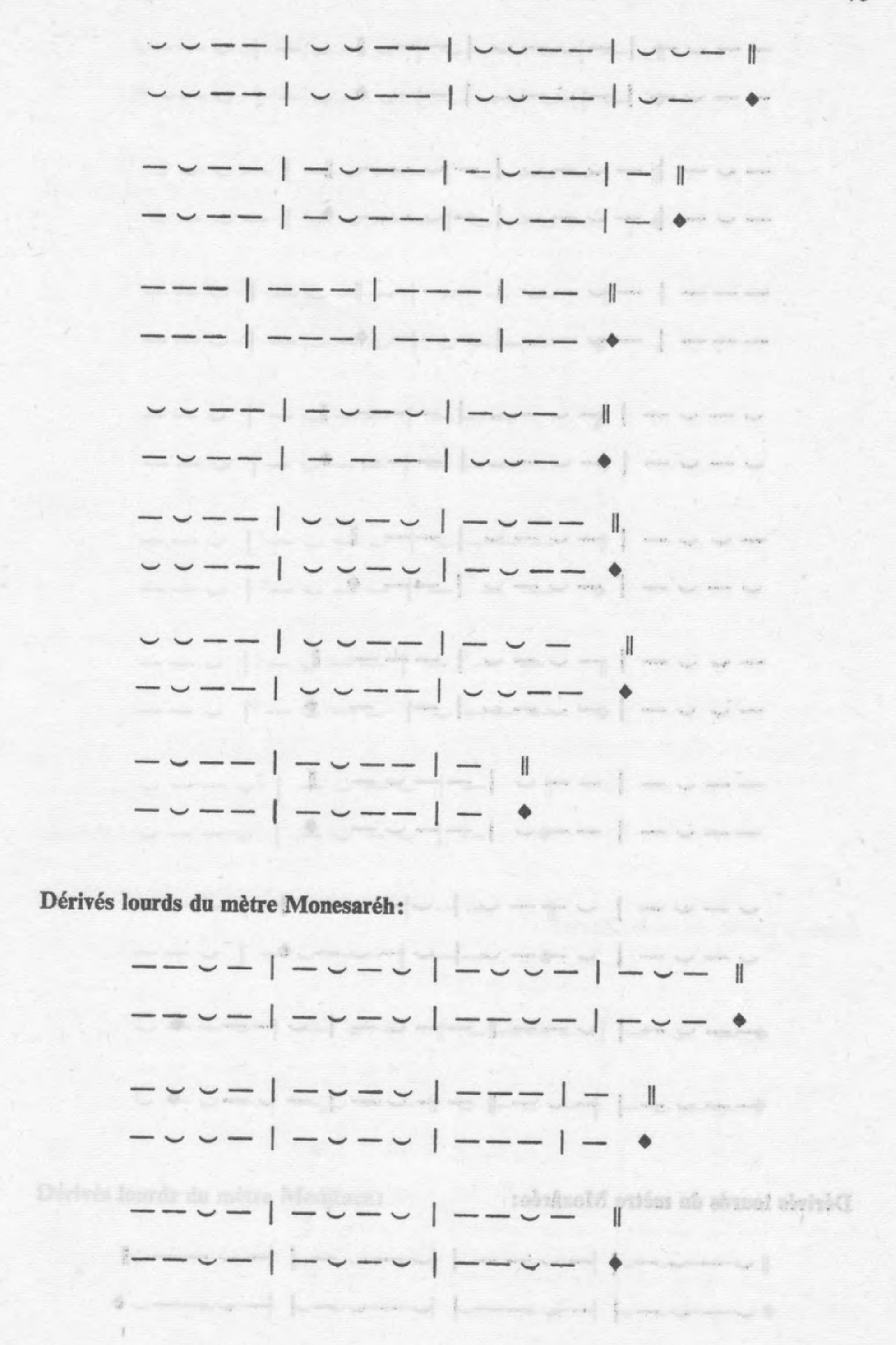
⏑ — ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | ⏑ — ⏑ — ‖
⏑ — ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | ⏑ — ⏑ — ◆

— — ⏑ — | — — ⏑ — | — ‖
— — ⏑ — | — — ⏑ — | — ◆

Dérivés lourds du mètre Ramal:

— ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | — ‖
— ⏑ — — | — — — | ⏑ ⏑ — — | — ◆

⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ — ‖
⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ — ◆



Dérivés lourds du mètre Monesaréh:

— — ⏑ — | — ⏑ — ⏑ | — — ‖
— — ⏑ — | — ⏑ — ⏑ | — — ◆

— ⏑ — | — ⏑ — ⏑ | — ⏑ ⏑ — ‖
— ⏑ — | — ⏑ — ⏑ | — ⏑ ⏑ — ◆

— — — | — ⏑ — ⏑ | — — — ‖
— — — | — ⏑ — ⏑ | — — — ◆

⏑ — ⏑ — | — ⏑ — ⏑ | — — — ‖
⏑ — ⏑ — | — ⏑ — ⏑ | — — — ◆

— ⏑ ⏑ — | — ⏑ — ⏑ | — — ‖
⏑ — ⏑ — | — ⏑ — ⏑ | — — ◆

— ⏑ ⏑ — | — ⏑ — ⏑ | — — — ‖
— ⏑ ⏑ — | — ⏑ — ⏑ | — — ◆

— — ⏑ — | — — ⏑ | — — ⏑ — ‖
— — ⏑ — | — — ⏑ | — — ⏑ — ◆

⏑ — ⏑ — | ⏑ — — ⏑ | ⏑ — ⏑ — ‖
⏑ — ⏑ — | ⏑ — — ⏑ | ⏑ — ⏑ — ◆

— — ⏑ — | ⏑ — — ‖ — — ⏑ — | ⏑ — — ◆

— — ⏑ — | — ⏑ — ‖ — — ⏑ — | — ⏑ — ◆

Dérivés lourds du mètre Mozârée:

⏑ — ⏑ — | — ⏑ — — | ⏑ — ⏑ — | — ⏑ — — ‖
⏑ — ⏑ — | — ⏑ — — | ⏑ — ⏑ — | — ⏑ — — ◆

– – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | ⏑ – – ⏑ | – ‖
– – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | ⏑ – – ⏑ | – ◆

⏑ – ⏑ – | – ⏑ – – | ⏑ – ⏑ – ‖
⏑ – ⏑ – | – ⏑ – – | ⏑ – ⏑ – ◆

– – ⏑ | – ⏑ – – | – – – ‖
– – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | ⏑ – – – ◆

– – ⏑ | – ⏑ – – | – – – ‖
– – ⏑ | – ⏑ – – | – – – ◆

– – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | ⏑ – – – ‖
– – ⏑ | – ⏑ – – | – – – ◆

– – ⏑ | – ⏑ – – | – – – ‖
– – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | ⏑ – – – ◆

⏑ – – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ‖
⏑ – – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ◆

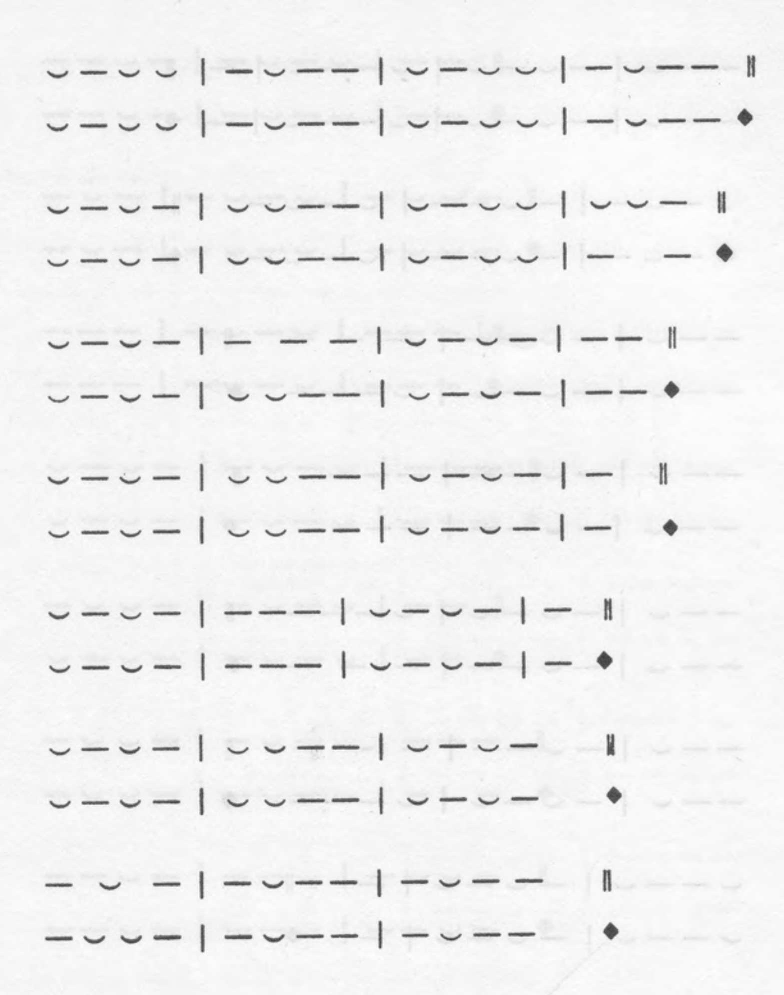
– – ⏑ | – ⏑ – – | – – ‖
– – ⏑ | – ⏑ – – | – – ◆

⏑ – – ⏑ | – ⏑ – ‖ ⏑ – – ⏑ | – ⏑ – ◆

⏑ – ⏑ – | – ⏑ – – ‖ ⏑ – ⏑ – | – ⏑ – – ◆

Dérivés lourds du mètre Modjtace:

⏑ – ⏑ – | ⏑ ⏑ – – | ⏑ – ⏑ – | ⏑ ⏑ – – ‖
⏑ – ⏑ – | ⏑ ⏑ – – | ⏑ – ⏑ – | ⏑ ⏑ – – ◆



Dérivés lourds du mètre Sarie:

⏑ — ⏑ — | ⏑ — ⏑ — | — ⏑ — ‖

⏑ — ⏑ — | ⏑ — ⏑ — | — ⏑ — ◆

— ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | — — ‖

— ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | — — ◆

⏑ ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ ⏑ — | — ⏑ — ‖

⏑ ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ ⏑ — | — ⏑ — ◆

— — ⌣ — | — — ⌣ — | ⌣ ⌣ — ‖

— — ⌣ — | — — ⌣ — | ⌣ ⌣ — ♦

Dérivés lourds du mètre Gharib:

— — ⌣ | ⌣ — — ⌣ | — ⌣ — ‖

— — ⌣ | ⌣ — — ⌣ | — ⌣ — ♦

⌣ — — ⌣ | ⌣ — — ⌣ | — ⌣ — ‖

⌣ — — ⌣ | ⌣ — — ⌣ | — ⌣ — ♦

⌣ — ⌣ — | ⌣ — ⌣ — | ⌣ ⌣ — — ‖

⌣ — ⌣ — | ⌣ — ⌣ — | — ⌣ — ♦

— — — | — — ⌣ | — ⌣ — — ‖

— — — | — — ⌣ | — ⌣ — — ♦

— — ⌣ | ⌣ — ⌣ — | — ‖ — — ⌣ | ⌣ — ⌣ — | — ♦

Dérivés lourds du mètre Khafif.

— ⌣ — — | ⌣ — ⌣ — | ⌣ ⌣ — — | ⌣ — ⌣ — ‖

⌣ ⌣ — — | ⌣ — ⌣ — | ⌣ ⌣ — — | ⌣ — ⌣ — ♦

— ⌣ — — | ⌣ — ⌣ — | ⌣ ⌣ — — ‖

⌣ ⌣ — — | ⌣ — ⌣ — | — — — ♦

— ⌣ — — | ⌣ — ⌣ — | — ‖

— ⌣ — — | ⌣ — ⌣ — | — ♦

Dérivés lourds du mètre Moshâkel.



Ce dernier mètre était usité dans les Fahlaviâts anciens dont le type régulier était:

⏑ — — — | ⏑ — — — | ⏑ — — ||

⏑ — — — | ⏑ — — — | ⏑ — — ◆

La variante dans le deuxième stikhos montre que l'on tenait deja compte, intuitivement au moins, des proportions nécessaires à la structure rythmique normalisée. Ce mètre, encore en vogue dans le nord-ouest de l'Iran du temps de Shams e Qais e Râzi et même presque partout dans l'Iran d'aujourd'hui, montre bien la vitalité des formes anciennes malgré la pratique généralisée de la métrique de Khalil.

III

Analyse de quelques groupements dits lourds d'après les normes de la métrique éminemment transitive

Dérivés lourds du Motéghâreb



De tels arrangements ne signifient qu'une certaine symétrie additive à travers quoi l'interdépendance eurythmique est livrée au hasard, tout comme elle l'était dans la métrique atomistique des Grecs et des Latins.

Voici la coupe par ensembles isochrones où l'on voit la deuxième mesure tomber rythmiquement à faux:

⏑ ⏑ — ⏑ , ⏑ — ⏑ ⏑ , — ⏑ ⏑ — ‖

Autre dérivé lourd: ⏑ — ⏑ , — — , ⏑ — ⏑ , — — ‖

Group. eurythm. ⏑ — ⏑ — , — ⏑ — ⏑ , — — ‖ (1,2,2) ou (3,4,4)

Les ordres mixtes de ce groupement ne sont pas conformes au mouvement impair et aux intervalles de quartes justes du mètre fondamental.

Autre dérivé lourd: ⏑ — — , ⏑ — — , ⏑ — — — ‖

Group. rythmique ⏑ — — , ⏑ — — , ⏑ — — , — ◆

Il y a là un début de mesure de trop.

Hazadj lourd: ⏑ — ⏑ — | ⏑ — — — | ⏑ — — — | ⏑ — — — ‖

Group. harm. d'extension suffisante — ⏑ — | ⏑ — — — | ⏑ — — — | ⏑ — — — ◆

Group. rythm. ⏑ — ⏑ — , ⏑ — — , — ⏑ — , — — ⏑ , — — — ordre mixte (1,1,2,3,3)

" " — ⏑ — , ⏑ — — , — ⏑ — , — — ⏑ , — — — ordre mixte (2,1,2,3,3)

Le mouvement diffère d'un stikhos à l'autre.

Radjaz lourd: — — ⏑ — | — — ⏑ — | — — ⏑ — ‖

Group. harm. d'extension suffisante — — ⏑ — | — — ⏑ — | — — — ◆

Group. eurythm. — — ⏑ , — — — , ⏑ — — , — ⏑ — ‖ progr. croissante

— — ⏑ , — — — , ⏑ — — , — — ◆ (3,4,1,2)

Le dernier ensemble du deuxième stikhos est diminué et manque d'un signifiant d'ordre décisif.

2 , 3 2 , 3 2 , 3
Radjaz lourd: — ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — ‖

1 3 2 , 3 2 , 3
⏑ — ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — ◆

A la première mesure du deuxième stikhos il manque un signifiant de transitivité pair; ce qui l'éloigne du mouvement du premier stikhos qui va simultanément en 2,2,2 et en 3,3,3. D'autre part, ce mètre ne laisse aucune place à la rime féminine, les mesures rythmiques étant déjà pleines.

Ramal lourd: ⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — ||

⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ — ◆

Il y a une différence entre le poids des dernières mesures dont la valeur passe d'une quarte diminuée à une tierce mineure.

Ramal lourd:

Group. harm. ⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | — ⏑ — ||

d'extension suffisante — ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — ◆

Group. eurythm. ⏑ ⏑ — —, ⏑ ⏑ — —, — ⏑ — ||

" " — ⏑ —, ⏑ ⏑ —, — ⏑ ⏑ —, — ◆

Au deuxième stikhos, il y a une longue ou un commencement de mesure rythmique de trop.

Monesaréh lourd:

Group. harm. — — ⏑ — | — ⏑ — ⏑ ||

d'extension suffisante — — ⏑ — | — ⏑ — ◆

Group. eurythm. — — ⏑, — — ⏑, — ⏑ || (3,3,2)

" " — — ⏑, — — ⏑, — ◆ (3,3,2)

Ce Monesaréh a un commencement de mesure rythmique de trop.

2 , 3 2 4

Monesaréh lourd: — ⏑ ⏑ — | — ⏑ — ⏑ | — — || (2,3), (2,4), n

1 3 2 4

⏑ — ⏑ — | — ⏑ — ⏑ | — — ◆ (1,3) , (2,4), n

Les relations d'ordre des deux stikhos diffèrent. La correspondance directe et la progression croissante du premier stikhos deviennent deux progressions croissantes dans le deuxième.

Mozârée lourd:

Group. d'emsembles — — ⏑ | — ⏑ — ⏑ | ⏑ — — — ⏑ ‖

de niveaux contigus — — ⏑ | — ⏑ — — | — — — ◆

Group. eurythm. — — ⏑ , — ⏑ — ⏑ , ⏑ — — , — ⏑ ‖

— — ⏑ , — ⏑ — , — — — , — ◆

La progression peut être différemment évaluée. De plus, la dernière mesure est incomplète et une rime féminine y serait de trop car il y a déjà 3 x 6=18 mores.

Modjtace lourd — ⏑ — | — ⏑ — — | — ⏑ — — ‖ (2,2,2)

— ⏑ ⏑ — | — ⏑ — — | — ⏑ — — ◆ (3,2,2)

Group. rythm. — ⏑ — , — ⏑ — , — — ⏑ , — — (3,2,3,2)

— ⏑ ⏑ — , — ⏑ — , — — ⏑ , — — (3,2,2,2)

Les mouvements ne sont pas identiques.

Sarie lourd: ⏑ ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ ⏑ — | — ⏑ — ⏑ ‖

⏑ ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ ⏑ — | — ⏑ — ⏑ ◆

Le mouvement de ⏑ ⏑ ⏑ — est trop monotone et il n'est pas tellement signifiant de l'ordre 3,3,4. Il donne l'effet de 2,2,2 par la proximité des mesures en jeu.

Gharib lourd : ⏑ — ⏑ — | ⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ — — ‖ (1,1,1)

⏑ — ⏑ — | ⏑ — ⏑ — | — ⏑ — ◆ (1,1,2)

Le deuxième stikhos est privé de l'ordre de correspondance directe ou indirecte que l'on voit dans le premier.

Khafif lourd:

Group. harm. — ⏑ — — | ⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ — — ‖

d'extension suffisante ⏑ ⏑ — — | ⏑ — ⏑ — | — — — ◆

Group. rythm. — ⏑ — , — ⏑ — ⏑ , — ⏑ ⏑ — , — (2,2,2)

⏑ ⏑ — — , ⏑ — ⏑ — , — — — (2,3,n)

A part la longue de trop, le mouvement harmonique du premier stikhos ne répond ni à celui du second ni au motif du Khafif en 2,3,2.

Moshâkel lourd:

Group. harm. ⏑ — — — | ⏑ — — — | ⏑ — — ‖

d'extension suffisante — ⏑ — — | ⏑ — — — | ⏑ — — ◆

Group. rythm. ⏑ — —, — ⏑ —, — — ⏑, — — (1,2,3,n)

— ⏑ —, — ⏑ —, — — ⏑, — — (2,2,3,n)

Le premier stikhos est en progression croissante; le deuxième en relation d'ordre mixte.

LIVRE DEUXIEME

LA METRIQUE APPLIQUEE

FASCICULE UN

De la scansion

Afin de voir si les mesures rythmiques et les relations d'ordre entre les vers d'un morceau de poésie répondent à un certain pattern, il faut d'abord styliser et classifier les syllabes par ordre de quantités d'après la prononciation qui doit seule compter, en dehors de toute considération orthographique.

Cette prononciation ne doit pas être forcée de quelque façon que ce soit; car non seulement en français, mais dans toutes les langues quantitatives il n'y a jamais une égalité absolue, mais une égalité relative, d'ailleurs fort agréable, entre les syllabes d'un même groupe.

Quelques récitations accompagnées du tic atc d'un *métronome* font rapidement prendre conscience du problème et donnent en même temps une technique de débit beaucoup plus agréable à l'oreille; ce qui, entendons le bien, ne veut pas du tout dire un débit monotone, strictement chronométré, mais une mise au point du nombre que l'on peut alors plus aisément mettre à profit.

Ce premier travail effectué, l'évaluation métrique devient alors possible; et comme nous avons eu l'occasion de le voir tout au cours de la partie théorique de l'ouvrage, la valeur *formelle* de l'ensemble harmonique se compte en nombre de mores alors que le pattern et les types de transitivité du groupement métrique (autrement dit les *fonctions*) se révèlent par la position ordinale des brèves de chaque ensemble, selon un compte syllabique.

I

La syllabation stylisée dans les langues à flexions quantitatives

Comme le système de Khalil éclaire encore un autre aspect de ses connaissances, nous allons donner les équivalences quantitatives avec sa syllabation normative.

La plus petite quantité qui peut être indépendante dans le langage est la syllabe longue ou un composé d'une mue et d'une quiescente, avons nous déjà dit.

La partie que l'on appelle mue est l'éclatement et l'élévation de la voix; et la partie quiescente, celle où la voix baisse et s'éteint. Dans le cas des syllabes fermées par une occlusive, la partie quiescente est même un silence total qui dure jusqu'à l'éclatement suivant.

A l'exception de la première, le commencement de toute syllabe indique ainsi une fin et établit la valeur de la durée de celle qui la précède.

Il y a trois groupes quantitatifs de syllabes: Les mues ou les brèves, toujours dépendantes d'un groupe: (*fa*)*ral* ⌣ —, (*fa ré*)*lon* ⌣ ⌣ —, *fae*(*re*) — ⌣, (*fa ré*)*lae*(*te*) ⌣ ⌣ — ⌣ ; les longues: *fae lon* — — , (*fae*) *ré* (*lon*) — ⌣ — , et les communes, qui à divers endroits deviennent courtes ou longues sans raison apparente, alors qu'il n'en est pas du tout ainsi. Car, où il n'y a pas de liaison grammaticale à satisfaire, les communes: a) prennent la valeur qui donne le nombre et l'accord le plus esthétique aux mesures harmoniques dans lesquelles elles se trouvent. b) sont influencées par le poids et le mouvement qui les précèdent ou qui les suivent, et perdent ou gardent leur partie quiescente par nécessité rythmique ou par celle du motif des conjonctions, donnant en même temps la preuve expérimentale de l'exactitude de la logistique du rythme et de l'harmonie dans le langage ordonné aussi bien que dans le langage courant.

A - Les sons ouvrants ou les brèves

En supposant qu'il n'y ait aucune partie d'une syllabe pouvant faire liaison avec les exemples qui suivent dans le premier groupe, une mue peut être formée par:

1 - Une voyelle soi-disant pure. Ex: (a) rriver *fa ré lon,* (E) ponine *fa ré lon,* (Eu) génie *fa ré lon,* (o) vale *fa ral,* (au) palais *fa ré lon,* (é) tape *fa ral.*

2 - Une consonne plus une voyelle: (Pa) ris *fa ral,* (de) bon ton *fa roue lon.* En considérant les liaisons, une brève peut encore être obtenue par flexion descendante: La be lle Antigone *mo té fae ré lon.*

3 - Une demi consonne plus une voyelle ou une demi voyelle plus une voyelle: Effra (yé) de vivre *fae ré fa ré lae te,* var (ia) ture *fae ré lae to,* ig-

(no) minie *fae ré la ton,* ra (tio) nnel *fa ré lon,* é(tio) ler *fa ré lon.*

4 - Deux consonnes plus une voyelle: (plus) tard, (gla) neur, (tri) dent, (cri) ard. Tous ces exemples sont du type quantitatif *fa ral.*

5 - Une ou deux consonnes, plus une demi consonne, plus une voyelle: (Puits) sans fin *fa roue lon,* (nuit) étoilée *ma fae ré lon,* (pia) no droit *fa roue lon,* eff (roy) able *fae ré lae to,* (droit) de vivre *fa ré lae te.*

6 - A l'intérieur d'un mot ou d'une phrase, une syllabe qui vient après une longue saturée prend un valeur de brève à moins qu'elle ne soit autrement affectée par liaison.

a - «Maît (re) corbeau» *fae ré lae ton,* «su ra nar (bre)» *fa ré lae to.*

b - Contre elle *fae lae ne,* Omb (re ex) quise *maf roue lae te,*sour (ce om) bragée *mos taf ré lon.*

B - Les longues.

Tous les cas déjà mentionnés pour le début de la syllabe brève sont aussi valables pour celui des syllabes longues; mais en ce qui concerne leur état particulier, on peut les diviser en deux catégories: Les longues fixes naturelles, et celles qui le deviennent par liaison.

Les longues fixes peuvent être encore formées:

1 - De voyelles pures: qui malheureusement n'existent en français qu'en très petite quantité: (â) ge *fae le,* (ê) tre *fae le,* (î) le *fae le,* et les interjections oh, ah, eh, euh.

2 - D'une consonne et de deux voyelles: (beu) rre, (lou) ve, (pei) ne, (neu) ve, (tai) re, fai) re, (au) be, (sau) te, (rou) ille, (cue) ille; tous ces exemples sont du type quantitatif *fae le.*

3 - De syllabes consonnantiques: (Al) fred *fae lon,* (an) nales *fae lon,* (bes)-tiaire *maf roue le,* (pul) pe *fae le,* (mon) tre *fae le,* (pren) dre *fae le,* (flét)-rir *fae lon,* (com) plainte *maf roue le,* (dev) riez *fae ré lon,* (ins) table *maf roue le,* (mons) tre *fae re,* (tex) tuel *fae lon,* (mix) ture *maf roue le.* Dans les trois derniers exemples, la deuxième consonne (écrite ou prononcée) prend une valeur de point-voyelle, identique à l'e caduc de tête-bêche, éperon, nettement.

4 - Par liaison ou flexion ascendante (Le b) lé mur *fae ré lon,* (la c) ruauté *fae ré lae ton,* à (peu p) rès *fa roue lon,* (un f) romage *fae ré lae te,* (un s) tigmate maf *roue lon,* pe (tit c) ri *fa roue lon.*

5 - Par insistance: « Que vous me sem (blez b) eau ». . . . *ré la to / maf roue lon,* « de faire (la 1) oi aux rois » *ma fae ré lon / fa roue lon.*

La rencontre de trois consonnes ou quiescentes en une seule syllabe ne peut jamais avoir lieu; le maximum de quiescentes pouvant s'incorporer à une syllabe étant de deux; et, si ces quiescentes viennent au début d'un mot, elles ne comptent pas: Scarron *fa ral,* scarabée *fa re lon,* Tchèque *fae,* travail *fa ral.*

La langue hindoue a des mots semblables, et c'est ainsi qu'elle les traite dans la scansion. De plus, si trois quiescentes viennent à la fin de la syllabe, la troisième, nettement saturée, passe à la syllabe suivante par flexion descendante: (ex) trême (eks trê me) *maf roue le,* (dex) trement (deks tre ment) *fae ré lon,* (ex) croissance (eks croissan ce) *fae ré lae te,* l'air éffaré (l'ai réffaré) *fae ré la ton.* Le français n'est certes pas privé de ce genre de flexions, mais en anglais, celles-ci ont une grande utilité métrique en raison de l'abondance des syllabes saturées et de la pénurie des brèves.

C - Les communes : systoles et diastoles

Celles-ci peuvent indifféremment prendre la valeur de systoles ou de diastoles et tournent en général autour des voyelles, des diérèses, et des consonnes b, f, v, m, n, t, s; et elles comprennent:

1 - Les finales en er, ez: aimer, tenez, et toutes les voyelles finales: attaché, épi, ému; et bien etendu, celles qui sont prononcées telles que des voyelles: faux, écho, lait las, mis, près, étais, des.

2 - Les syllabes fermées et nonnantes: (An) tigone, *fae ré lon,* (em) preinte *maf roue le,* (in) fini *fae ré lon,* (si elles ne sont pas suivies de deux consonnes comme dans sanglier, prendre, ceintre, instable, sembler).

3 - Les syllabes formées d'une consonne et d'une voyelle qui sont suivies d'une syllabe commençant par deux consonnes: (le) cri *fa ral* ou (le c) ri, *fae lon,* (le) droit *fa ral* ou (le d) roit *fae lon,* (Le) fromage *fa re lae te* ou (Le f) ro mage *fae ré lae te.* (c'est) grave *fa roue le* ou (c'est g) rave *maf roue le,* (le) plafond *fa ré lon* ou (le p) lafond *fae ré lon.*

4 - Les syllabes formées d'une consonne et d'une voyelle suivies d'une syllabe commençant par une consonne et une demi voyelle: (de) l'ouest *fa roue le* ou (de l') ouest *maf roue le,* (le) rouet *fa ral* ou (le r) ouet *fae lon,* (la) chouette *fa ral* ou (la ch) ouette *fae lon,* (l'é) cuelle *fa ral* ou (l'é c) uelle *fae lon,* (le) piano *fa ré lon* ou (le p) iano *fae ré lon;* car dans ces cas, la demi-voyelle peut devenir un point-voyelle et ne pas compter.

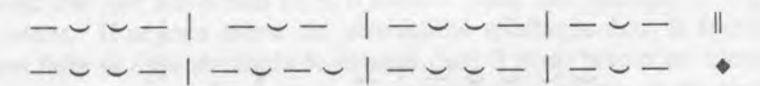
5 - Les syllabes formées d'une consonne et d'une voyelle suivies d'une syllabe commençant par deux consonnes ou une consonne plus une demi-

voyelle; mais la valeur de courte sur cette syllabe semble être forcée: (la) gloire *fa rou le* ou (la g) loire *maf roue le, il* (faut) croire *fae ré lae* te ou il (faut c) roire *maf roue lae te.* Comme on voit, un accent d'insistance sur de tels genres de syllabes les transforme nettement en longues.

D - De l'e muet

1 - L'e qui ne se prononce jamais et qui peut transformer la syllabe dont il fait partie en deux courtes et jamais plus; c'est aussi l'e dit caduc. Ex: patte, natte, cette, mode, petite. On peut dire "des nattes superbes" ⌣ — ⌣ — ⌣ , ou" des na ttes superbes ⌣ ⌣ ⌣ ⌣ — ⌣ , mais la voyelle qui précède cet e muet ne s'allonge jamais. Dans cette catégorie, quand la syllabe est prononcée sans dédoublement, l'e muet s'incorpore totalement à la consonne qui le précède et devient un point-voyelle qui ne compte pas en métrique. De même, les occlusives p, t, k et b, d, g, en fin de mot comportent toutes un point-voyelle; car après une occlusive totale, il faut une ouverture; mais ces point-voyelles ne sont pas des syllabes, tout comme l'e caduc dont on vient de parler. Ex: étape, chut, kayak, matraque, nabab, dorade, dogue. Dans tous ces exemples, la dernière syllabe est tout juste une longue simple, ainsi que l'on peut voir.

2 - Quand un e muet suit une syllabe pouvant donner une longue aussi bien qu'une longue et une brève, autrement dit où il n'y a plus la possibilité d'un simple dédoublement, cet e muet est douteux, et l'un et l'autre choix devient possible. Ex: mûre — ou — ⌣ , sûre — ou — ⌣ , quatrième — ⌣ — ou — ⌣ — ⌣ , écuelle — — ou — — ⌣ . Dans de tels cas, les deux scansions possibles doivent être vérifiées afin que d'une façon ou d'une autre, l'ensemble en question ne soit ni inférieur à la proportion de la quarte juste ni supérieur à celle de la quarte augmentée, comme cela se présente, par exemple, dans le deuxième ensemble du Monesaréh suivant:



3 - Quand la syllabe qui porte l'e muet fait corps avec une consonne venant après une syllabe nettement longue ou fermée, elle doit obligatoirement compter dans la scansion, car après une quiescente il faut nécessairement un nouveau mouvement. Ex: estam (pe) — — ⌣ , jus (te) — ⌣ , not (re) — ⌣ . Ces syllabes finales sont irréductibles et absolument indépendantes des longues qui les précèdent; elles peuvent seulement s'incorporer à une nouvelle syllabe par effet de liaison. Ex: jus (te a) vant l'aube. — ⌣ — — ⌣ .

En résumé, la première catégorie, l'e caduc, ne détruit absolument rien dans les mesures harmoniques; la deuxième doit y être méticuleusement traitée; quant à la troisième, elle ne peut s'y incorporer que si on lui donne la valeur et la place d'une brève, autrement elle alourdirait l'ensemble possible en le faisant sortir de ses limites tout en faussant toutes les autres proportions et les accords que l'on recherche dans le mètre.

esthétiques

E - Aspects embarrassants de la césure de l'alexandrin et du compte syllabique

Par définition seul le stikhos est une entité métrique; ce qui nécessite une régularité du niveau des mouvements eurythmiques et harmoniques jusqu'à la fin; et s'il y a une apocope quantitative, celle-ci doit venir en dernier lieu et pas avant.

Or, si l'on considère l'alexandrin sur toute sa longueur, ce vers peut comporter avec aisance trois mesures isorythmiques allant de seize à dix-huit mores. Mais comme la césure finit par imposer sa coupe, d'une part: les deux petits mouvements qui en résultent finissent par fatiguer en raison d'apocopes trop régulières, même si elles sont quantitativement justes, ce qui est loin d'être toujours le cas! et de l'autre, malgré l'unité du vers, nous nommes en présence d'un double mouvement qui à défaut *d'interdépendance* donne un effet auditif pas très remarquable.

Exemples choisis parmi les meilleurs alexandrins avant le romantisme:

"C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit,
Ma mère Jézabel devant moi s'est montrée
Comme au jour de sa mort pompeusement parée."

Athalie. Racine

Représentation métrique par groupement eurythmique (trois mesures de huit unités de temps)

⏑ ⏑ ⏑ ⏑ — | — ⏑ — | ⏑ — ⏑ — (1,2,3)
⏑ — ⏑ ⏑ | ⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ — — (1,1,1)
⏑ ⏑ — ⏑ | ⏑ — —, — | ⏑ ⏑ ⏑ — (1,1,3)

Représentation métrique des mêmes vers avec la coupe obligatoire à la césure:

⏑ ⏑ ⏑ ⏑ — | — ‖
⏑ — ⏑ — | ⏑ — ◆

⏑ — ⏑ ⏑ | ⏑ — ‖
⏑ — ⏑ ⏑ | — — ◆

⏑ ⏑ — ⏑ | ⏑ — ‖
— — ⏑ | ⏑ ⏑ — ◆

Ici, les hémistiches comportent une mesure de huit temps et une mesure opocopée allant de quatre à six temps. C'est alors que la grande question se

pose: A quel groupement et mouvement faut-il se fier; aux premiers ou aux deuxièmes?

Bien entendu, il n'est pas impossible de donner satisfaction à la césure tout en conservant l'unité du mouvement dans le mètre; mais est-elle si nécessaire?

Exemple de La Fontaine où le maître tire même un effet psychologique avec l'arrêt à la césure:

Ah! si mon coeur osait encore se renflammer! ‖

Fables - *IX*-2

Group. eurythm. ‖ (1,1,1)

Mouv. par hémistiches ‖ (1,1),(1,1)

Dans ce vers remarquable, La Fontaine plie trois syllabes communes (Ah! coeur, osait) aux deux mouvements ainsi qu'à l'idée qu'il émet en se servant magistralement de la césure. Quant à l'énoncé *sémantique* en trimètre accentuel, il massacrerait tout simplement l'intention du grand La Fontaine:

Ah! si mon coeur osait encore se renflammer!

‖ (3 ictus forts)

A part ces tours de force, le fait est qu'en obligeant le rythme naturel à prendre un mouvement régulièrement syncopé à la césure, on l'a paradoxalement affaibli avec tout ce qui s'en suit au point de vue relations d'ordre.

Ah! cette césure que seul La Fontaine, le plus artiste des classiques observa par bonté, sachant que son esprit pourrait toujours s'accommoder des entraves.

Avec son vers soit-disant libre, il réduisit l'effet des syncopes forcées presque à néant. Il se joua même de cette égalité syllabique dont le français n'a trop que faire et il donna toute la richesse dont il avait besoin au mouvement sémantique tout en gardant une oreille attentive an rythme et au *coulant* de ses vers. C'est pourquoi nous le récitons avec tant de plaisir et que nous préférons lire beaucoup d'autres poètes en silence; ce qui est une absurdité, une insulte même à l'esprit de la poésie.

Les principes esthétiques invoqués par le Romantisme et le Symbolisme ne sont que trop justes et signifient la volonté d'accéder au plus subtil.

L'alexandrin classique est en effet à bout de course. On en fera de beaucoup plus savants avec des vers de onze, douze et treize syllabes, de même que l'on ne craindra plus de mettre un e muet à la césure s'il est ~~toujours~~ aussi contenu dans les proportins eurythmiques. Ex:

‖ 2, 2, 2

2, 2, 2

Quant aux autres formes de vers et de strophes, ils reluisent et reluiront encore d'un nouvel éclat, imposant le respect, sinon l'amour d'un art trop dénigré.

Oublions les chicaneries syllabiques. Pensons plutôt au coulant eurythmique ainsi qu'au bon parler. Le vers ne s'en portera que mieux.

En fait de dernière preuve de ce que nous avançons: Est-il certain qu'en bon français le dernier vers de la strophe suivante se prononce en huit syllabes?

"La vie humaine ce noeud vil,
Se défait lentement rongé par l'âme ailée;
Ce sombre oiseau lié veut prendre sa volée
Et casse chaque jour un fil."

Le Vieillard chaque jour V. Hugo Voir p. 123

Synthèse métrique du premier et du dernier vers de la citation qui ont chacun dix mores.

⌣ ⌣ ⌣ — ⌣ | ⌣ ⌣ — 8 syllabes

⌣ — — ⌣ | — — 6 "

υ υ υ — υ | υ υ — = 16

υ — — υ | — — = 12

Les deux vers la différence est égale à la norme de l'empfindung? 4 unités de temps

II

L'utilité des paradigmes

Tout comme en grammaire où les verbes aimer, finir, recevoir, rendre, venir, sont les pradigmes des conjugaisons françaises, les modèles des mesures harmoniques du langage servent à composer les mètres et donnent en même temps une représentation auditive stylisée très utile à la mémoire.

En métrique, les pradigmes sont d'une importance extrême, car la lecture quantitative se conforme alors aux lois de la lecture du verbe vivant dont la musicalité a été réduite au minimum. Des termes métriques tels que l'iambe, l'anapeste sont des lettres mortes qui n'ont de valeur que s'ils sont lus en fonction d'une articulation quelconque.

Ainsi, devant la proportion arithmétique trois moins deux égal un, on ne dit pas trois, trait horizontal, deux, deux traits horizontaux et parallèles, un; mais trois moins deux égal un. Par conséquent quel que soit le mode de transcription quantitative, il faut lui donner un sens de durée articulée. Quand on voit une suite de signes comme:

⌣ — ⌣ — | — ⌣ — | ⌣ ⌣ — ||

il faut que la lecture quantitative se fasse aussi instantanément et de la même manière que si l'on était en présence de: *ma fae re lon/fae ré lon / fa ré lon* ou

comme tout autre équivalence syllabique que l'on voudra bien choisir. Mais comme Khalil a déjà inventé des paradigmes sur le modèle de la conjugaison arabe du mot verbe, système qui n'amène aucune association d'idées particulière, nous utiliserons ses paradigmes en les adaptant aux caractères latins, ce qui mettra encore mieux en relief son systéme normatif.

De même, dans l'analyse on doit pouvoir représenter assez rapidement une telle suite de mots: "Les sanglots longs..." par des paradigmes harmoniques et par le mètre (où il y en a un), quel que soit l'ordre des vers ou celui du mouvement sémantique.

« Les san glots longs* / Des v io lons* / De l'au tom ‖
ma fae ré lon / fae ré lon / fa ré lon

« ne* Ble ssent mon / coeur* D'u ne lan / gueur* Mo no to ne. »* ◆
ma fae ré lon / fae re la ton / fae ré la tae ne

« Tout su ffo cant* / Et blême, quand* / So nne l'heu re, »* ‖
fa ré la ton / ma fae ré lon / fa ré lae te

« Je me souv iens* / Des jours an ciens* / Et je pleu re; »* ◆
fa ré lae ton / ma fae rie lon / fa ré lae te

« Et je m'en vais* / Au vent mau vais* / Qui m'em por te »* ‖
fa ré lae ton / ma fae ré lon / ma fae rie le

Feu ille mor te.*
« De-çà, de-là,* / Pa rei 1 à la* / Feuille mor te»* ◆
fa ré lae te
ma fae ré lon / ma fae ré lo / fae lae ne

Le premier pas dans l'étude de l'eurythmie structurelle est donc d'apprendre l'écriture et la lecture quantitative de la métrique; et ce n'est qu'ensuite que l'on peut faire les synthèses à travers les signes abstraits. Bien entendu il est plus facile de choisir une forme paradigmique telle que:

ta tan ta tan / tan ta tan / ta ta tan

ta tan ta tan / tan ta ta tan / tan ta ta tae ne

mais un peu d'association d'idées ne fait pas de mal.

⌣ — ⌣ —	— ⌣ —	⌣ ⌣ —	‖	De l'autom-	3,2,1
⌣ — ⌣ —	— ⌣ ⌣ —	— ⌣ ⌣ — ⌣	◆	Monotone	3,3,3
⌣ ⌣⌣ —	⌣ — ⌣ —	⌣ ⌣ — ⌣	‖	Sonne l'heure	1,1,1
⌣ ⌣ — —	⌣ —, —	⌣ ⌣ — ⌣	◆	Et je pleure	1,1,3

◡ ◡ — — | ◡ — ◡ — | ◡ — — ◡ ‖ Qui m'emporte 1,1,1
◡◡
◡ — ◡ — | ◡ — ◡ ◡ | — — ◡ ◆ Feuille morte 1,1,1

Que dans l'écriture, les syllabes représentatives à l'intérieur d'un paradigme soient bien déliées ou liées les unes aux autres, cela n'a aucune importance, car seule la coupe par ensembles harmoniques est vraiment conséquente; mais il semble pourtant qu'il serait préférable de les délier, tout comme les signes métriques, au début tout au moins.

Au stade où nous sommes, nous conduisons toutes nos analyses avec les signes classiques de la longue et de la brève, mais la lecture se fait spontanément par paradigmes et amène avec elle toutes les associations dont nous avons besoin. En fait, nous y sommes tellement conditionnés que nous y entendons tout de suite les proportions eurythmiques et l'ordre qui les caractérise sans aucune aide de la voix: ce qui est encore meilleur, car l'influence du son n'intervient plus du tout dans les rapports quantitatifs; mais pour un débutant, il est préférable de procéder par la représentation simultanée des deux modes de transcriptions et de lire à haute voix, car il faut quelque temps et une certaine formation pour pouvoir manier les formes harmoniques, les intervalles et les transitivités en jeu: valeurs si immédiatement accessibles à l'oreille.

Dans ces paradigmes, toutes les syllabes fermées: *mos, taf, lon, maf;* de même que celles où la ou les voyelles sont suivies d'un e muet: *fae, rie, lae, roue,* sont longues; et les syllabes brèves y sont représentées par: *fa, ré, lo, le, ma, la, to, mo, te, té.*

Notons qu'à l'intérieur d'un distique, il n'y a aucune différence entre les brèves nettement mues et les brèves éjectées d'une syllabe saturée: elles ont toutes la même valeur.

L'accent aigu des paradigmes n'a été proposé que pour éviter toute confusion dans la proportion des ensembles; autrement, un « Blessent mon coeur » — ◡ — — (*fae ré lae ton*), tournerait facilement en *far lae ton* ou *maf roue lon,* ce qui fausserait encore le mouvement des signifiants d'ordre. Quant aux terminaisons en rimes féminines, elles sont représentées par *te* ou *le* et elles entrent dans le compte des mesures tout en s'incorporant quelque peu au poids connotatif de la pause stabilisatrice.

Les paradigmes classiques de l'Asie Occidentale et leurs dérivés diminués ou augmentés tels qu'ils apparaissent dans les mètres sont les suivants:

Chaque brève nécessite la présence d'une unité de temps venant après l'une des trois longues qui suivent

◡ — — — *ma fae rie lon* (prononcer lon comme dans bonne), ◡ — ◡ — *ma fae ré lon,* ◡ — — ◡ *ma fae rie lo,* ◡ — — ◡ *ma fae rie le* (r.f.), — — — *maf roue lon,* — — ◡ *maf roue lo,* ◡ — —, *ma fae rie ou fa roue lon,* ◡ — ◡ *fa roue le* (r.f.), ◡ — *fa ral,* ◡ — — — ◡ *ma fae rie lae ne* (r.f.). Les formes particulières à la rime féminine sont indiquées par (r.f.).

— ⌣ — — *fae ré lae ton*

⌣ ⌣ — — *fa ré lae ton,* — ⌣ — ⌣ *fae ré lae to,* — ⌣ — ⌣ *fae ré lae te* (r.f.), — — — *ma froue lon,* ⌣ ⌣ — — ⌣ *fa ré-lae tae ne* (r.f.), — ⌣ — — ⌣ *fae ré lae tae ne* (r.f.).

— — ⌣ — *mos taf ré lon*

— ⌣ ⌣ — *mof ta ré lon,* ⌣ — — *fa roue lon,* ⌣ ⌣ ⌣ — *fa ré-la ton,* ⌣ ⌣ ⌣ — ⌣ *mo ta ré lae ne* (r.f.), — *fae lon,* ⌣ ⌣ ⌣ ⌣ *mos ta ré laene* ou *fae ré la tae ne* (r.f.), ⌣ — — ⌣ *ma fae-ré lae ne* (r.f.), — ⌣ — ⌣ *mos taf ré lae ne* (r.f.), et — ⌣ ⌣ — — *mos ta ré lae ton,* ⌣ — ⌣ — *ma fae ré lae ton* en fin de certaines scansions en trimètres.

mos taf ré lae ton

— — ⌣ — *mos taf ré* lon (en formation de trochée)

⌣ — ⌣ — *ma fae ré lon,* — — ⌣ *ma froue lo,* — — — *maf-roue lon,* ⌣ — — *fa roue lon.*

— — ⌣ *maf roue lae to*

⌣ — — ⌣ *ma fae rie lo,* ⌣ — ⌣ *fae ré lae to,* — ⌣ — *fae ré lon,* — — ⌣ — *fae ré lae te,* ⌣ ⌣ — *fa ré lon,* — — *fae lon,* ⌣ — ⌣ *fa roue le* (r.f.), — — — maf roue lon, — — — ⌣ *maf roue lae te* (r.f.).

⌣ — ⌣ ⌣ — *ma fae ré la ton*

⌣ — — — *ma fae rie lon,* ⌣ — ⌣ — *ma fae ré lon,* ⌣ — — ⌣ *ma fae rie lo,* ⌣ *fa roue lon,* — ⌣ ⌣ — *mof ta té lon,* — — — *maf roue lon,* — ⌣ — *fae ré lon,* — — ⌣ *maf rou lo,*

⌣ ⌣ — ⌣ — *mo té fae ré lon*

— — ⌣ — *mos tat ré lon,* ⌣ — ⌣ — *ma fae ré lon,* — ⌣ ⌣ — *mof ta ré lon* ⌣ ⌣ — — *fa ré lae ton,* — ⌣ — *fa ré lon,* — *fae lon,* et ⌣ ⌣ — — ⌣ *ma fae ré lae ne,* ⌣ ⌣ — — ⌣ *mof-ta ré lae ne* en fin de mètres ainsi que ⌣ — ⌣ — — *mo té fae-ré lae ton,* — — ⌣ — *mos taf ré lae ton,* ⌣ — ⌣ *ma-fae ré lae ton* et — ⌣ ⌣ — *mof ta ré lae ton* comme ensemble final d'une expression en trimètre.

⌣ — — *fa roue lon*

⌣ — ⌣ *fa roue lo,* ⌣ — ⌣ *fa roue le* (r.f.), ⌣ — *fa ral,* — — ⌣ *maf roue le* (r.f.)

— ⏑ — *fa ré lon*

⏑ ⏑ — *fae ré lon,* ⏑ ⏑ — ⏑ *fa ré lae te* (r.f.), — — *fae-lon* — — ⏑ *fae lae ne* (r.f.)

Avec les quelques indications données, sachons qu'il est encore possible d'énoncer les dérivés en fonction de la racine de l'ensemble; ce qui donne une association d'idées de plus, mais cela n'est pas particulièrement utile et laissons une telle interprétation aux puristes. Ce qui importe au point de vue scansion, c'est de pouvoir lire un mètre. Ainsi, toute forme paradigmique signifiant les ensembles et les relations d'ordre en jeu peut fort bien convenir.

FASCIULE DEUX

Exercices de scansion

Toute création artistique doit avoir une unité de proportions ou autrement elle est vouée au désintéressement du public et à l'échec.

La poésie de l'Asie Occidentale, déjà conditionnée depuis mille ans évolue sur des mètres fixes, ce qui n'est pas tout à fait le cas dans la métrique accentuelle de certaines autres langues.

En présence d'un poème qui sonne bien et qui paraît avoir un bel équilibre entre ses parties, on doit pouvoir le réduire aux proportions rythmiques qui l'animent ainsi qu'à ses modes de transitivité quel que soit l'ordre de sa présentation; et lorsque le type de groupement est trouvé, après l'analyse d'une ou deux strophes, le reste évolue selon le même mouvement et les mêmes proportions.

La scansion harmonique s'opère bien entendu avec des longues et des brèves en mettant au-dessus de chaque syllabe douteuse, l'autre valeur qui pourrait tout aussi bien être la plus appropriée dans l'ensemble harmonique dont elle fera partie.

La symétrie générale des vers ou des strophes, ou la proportion des phrases, quand il s'agit de prose ou de vers libres, donne une première idée de la longeur du mètre que l'on divise en deux stikhos; et comme on sait qu'un stikhos est formé de un: (assez fantaisiste, de deux, trois, quatre ou de cinq mesures eurythmiques, on commence par le couper en autant de tronçons qu'il paraît nécessaire tout en tenant compte du mouvement général signifé par l'ordre des brèves.

Dans un beau morceau de poésie, le premier distique donne la forme générale; il est d'une importance extrême et il faut le scander avec le plus grand soin. Les arrangements plus savants (lorsqu'il est possible de tenir compte des patterns) se feront mieux comprendre avec de l'expérience. Parfois, il peut y avoir plusieurs possibilités de scansion, celle qui se rapproche du type général est la meilleure et celle qu'il faut adopter.

Au point de vue quantitatif, les vers soit disant libres ont quand même une unité de composition et l'on y voit le même type de mouvement à travers

les distiques apparemment invisibles mais inéluctables; et plus le motif et le type sont observés avec rigueur, plus ils s'approchent de l'idéal des groupements eurythmiques.

I

L'eurythmie structureé d'ordre éminemment transitif du vers persan

Bien que l'ecriture persane ne soit pas communément, accessible, voici à titre d'exemples deux poèmes que nous accompagnerons d'une certaine explication quantitative. Comme on peut le voir, l'un des aspects de notre poésie classique consiste à conserver le mouvement d'un mètre d'une façon uniforme.

بشنو از نی چون حکایت میکند	از جداییها شکایت میکند	1
کز نیستان تا مرا ببریده‌اند	از نفیرم مرد و زن نالیده‌اند	2
سینه خواهم شرحه شرحه از فراق	تا بگویم شرح درد اشتیاق	3
هر کسی کو دور ماند از اصل خویش	باز جوید روزگار وصل خویش	4
من بهر جمعیتی نالان شدم	جفت بدحالان و خوش‌حالان شدم	5
هر کسی از ظن خود شد یار من	از درون من نجست اسرار من	6
سر من از نالهٔ من دور نیست	لیک چشم وگوش را آن نور نیست	7
تن ز جان و جان ز تن مستور نیست	لیک کس را دید جان دستور نیست	8
آتشست این بانک نای و نیست باد	هر که این آتش ندارد نیست باد	9
آتش عشقست کاندر نی فتاد	جوشش عشقست کاندر می فتاد	10
نی حریف هر که از یاری برید	پرده‌هاش پرده‌های ما درید	11

Masnavi e Ma'navi. Livre premier. Page 1. D. Roumi

sc
1 — ⏑ — — | — ⏑ — — | — ⏑ — ||
— ⏑ — — | — ⏑ — — | — ⏑ — ◆

c c
2 — ⏑ — — | — ⏑ — — | — ⏑ — ⏑ ||
— ⏑ — — | — ⏑ — — | — ⏑ — ⏑ ◆

sc sc sc
3 — ⌣ — — | — ⌣ — — | — ⌣ — ⌣ ‖
sc sc
— ⌣ — — | — ⌣ — — | — ⌣ — ⌣ ◆

c c
4 — ⌣ — — | — ⌣ — — | — ⌣ — ⌣ ‖
sc
— ⌣ — — | — ⌣ — — | — ⌣ — ⌣ ◆

5 — ⌣ — — | — ⌣ — — | — ⌣ — ⌣ ‖
sc sc
— ⌣ — — | — ⌣ — — | — ⌣ — ⌣ ◆

sc sc
6 — ⌣ — — | — ⌣ — — | — ⌣ — ‖
sc sc
— ⌣ — — | — ⌣ — — | — ⌣ — ◆

sc sc
7 — ⌣ — — | — ⌣ — — | — ⌣ — ⌣ ‖
sc
— ⌣ — — | — ⌣ — — | — ⌣ — ⌣ ◆

c sc c
8 — ⌣ — — | — ⌣ — — | — ⌣ — ⌣ ‖
c sc
— ⌣ — — | — ⌣ — — | — ⌣ — ⌣ ◆

sc sc
9 — ⌣ — — | — ⌣ — — | — ⌣ — ⌣ ‖
— ⌣ — — | — ⌣ — — | — ⌣ — ⌣ ◆

sc c c
10 — ⌣ — — | — ⌣ — — | — ⌣ — ⌣ ‖
sc c c
— ⌣ — — | — ⌣ — — | — ⌣ — ⌣ ◆

sc
11 — ⌣ — — | — ⌣ — — | — ⌣ — ⌣ ‖
sc
— ⌣ — — | — ⌣ — — | — ⌣ — ⌣ ◆

صلاح کار کجا و من خراب کجا　　ببین تفاوت ره کز کجاست تا بکجا 1
دلم ز صومعه بگرفت و خرقهٔ سالوس　　کجاست دیر مغان و شراب ناب کجا 2
چه نسبتست برندی صلاح و تقوی را　　سماع وعظ کجا نغمهٔ رباب کجا 3
ز روی دوست دل دشمنان چه در یابد　　چراغ مرده کجا شمع آفتاب کجا 4
چو کهل بینش ما خاك آستان شماست　　کجا رویم بفرما ازین جناب کجا 5
مبین بسیب زنخدان که چاه‌در راهست　　کجا همی روی ایدل بدین شتاب کجا 6
بشد که یاد خوشش باد روزگار وصال　　خود آن کرشمه کجارفت‌و آن‌عتاب کجا 7
قرارو خواب ز حافظ طمع مدار ایدوست　　قرار چیست صبوری کدام و خواب کجا 8

Ghazals. Hâfez

```
      sc         sc         sc
1   ⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ —     ‖
              sc c c
    ⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ —     ◆

      c       sc c c     sc         sc
2   ⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ — ⏑ — | — — ⏑     ‖
            sc    sc          sc
    ⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ —     ◆

                                 sc
3   ⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ — ⏑ — | — —       ‖
      sc                  sc
    ⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ —     ◆

    c sc        sc
4   ⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ — ⏑ — | — —       ‖
      sc      sc          sc
    ⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ —     ◆

    c  sc          sc        sl          sc
5   ⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ — ⏑   ‖
                          1
    ⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ —     ◆

              sc
6   ⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ — ⏑ — | — — ⏑     ‖
              sc
    ⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ —     ◆
```

```
                                                    sc
7   ⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ — ⏑   ||
    l         sc          sc
    ⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ —     ◆

        sc        c
8   ⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ — ⏑ — | — — ⏑   ||
                            sc
    ⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ —     ◆
```

Afin de donner une représentation schématique et une idée générale de la scansion du persan, nous avons indiqué en quoi certaines quantités ont été affectées à travers les paradigmes des deux morceaux en question (sc = syllabe commune; l = liaison; a = accent d'insistance; c = licence quantitative par contraction; sl = sans liaison).

Dans le persan poétique on n'emploie un certain nombre de mots ou de combinaison de mots qu'à peu près sous formes contractées; au sujet de ce même genre de licence, l'anglais serait aussi plus riche que le français, semble-t-il.

Notons encore encore que notre langue s'écrit de droite à gauche; nous n'avons cependant pas jugé qu'il serait particulièrement profitable de changer le sens des paradigmes pour quelques lignes.

On vient sans doute de remarquer aussi que nos quantités sont toujours conformes au mètre, Seuls les mots et le mouvement sémantique chevauchent les ensembles dans une liberté tout à fait absolue; mais ne soupirons pas trop, cette densité esthétique n'est pas tellement indispensable; on peut fort bien jouer sur des relations d'ordre apparentés.

Ce qui importe les plus au point de vue motif, c'est la régularité de l'ordre entre les quatre ensembles limitrophes du mètre; autrement les séries de mesures ne suffiraient pas à donner un type bien défini ou le *caracteristique* le plus conséquent d'un mouvement donné.

Il serait d'ailleurs indispensable de désigner ces quatre principaux ensembles par des termes appropriés; il sont aussi importants aux états ambiants du distique que les étapes de la course du soleil le sont à ceux de la journée; nous les nommons: le *sadre* et *l'arouze* pour le premier stikhos, *l'ébtéda* et le *zarbe* pour le second.

Exemple de prose eurythmique dans la langue persane

منت خدای را عزوجل که طاعتش موجب قربتست و بشکر اندرش مزید نعمت، هر نفسی که فرومیرود ممد حیاتست و چون برمیآید مفرح ذات، پس‌درهر نفسی دونعمت موجود است و برهرنعمتی شکری واجب.

Golestan. *Page* 1. Saadi

Dans cette période introductive si connue où les grands arrêts sémantiques sont indiqués par des croix, il y a vingt - deux mesures signifiant de deux en deux et de trois en trois des groupements éminemment transitifs:

— — ⏑ — | ⏑ — — ‖ ⏑ ⏑ — ⏑ — | ⏑ — — ‖ +

⏑ ⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ — ‖ — — ⏑ | ⏑ — — ‖ + +

— ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ — — ‖ ⏑ — ⏑ | ⏑ — ⏑ — ‖ +

⏑ — — ⏑ | ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ — ‖ ⏑ — — — | ⏑ ⏑ — ‖ +

⏑ — — — | — — ‖ ⏑ — — — | ⏑ — — — | — — ‖ + +

Mais en plus de ce rapport initial, on remarque que chaque groupement se rattache nettement au suivant pour donner des distiques encore apparentés dans leur ensemble malgré l'inégalité des poids qui est en fait très savamment coordonnée, comme cela se présente dans le vrai vers libre.

— — ⏑ , — | ⏑ — , — ‖ (3,2)

⏑ ⏑ — ⏑ , — | ⏑ — , — ◆ (1,2) +

(1,3)

⏑ ⏑ — ⏑ , — | ⏑ ⏑ — ‖ (2,2) +

— ⏑ — ⏑ | ⏑ — — ◆ (2,2) +

(2,2)

— ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ — — ‖ (3,1)

⏑ — ⏑ — | ⏑ — — ◆ (1,1) +

⏑ — — ⏑ | — — ⏑ , — | ⏑ ⏑ — ‖ (1,3,3) +

⏑ — ⏑ , — | ⏑ ⏑ — ◆ (1,3)

⏑ — — , — | — — ‖ (1,3) +

⏑ — — , — | ⏑ — , — — | — , — ◆ (1,2,3) +

La dernière fantaisie eurythmique en mouvements embrassés est tout simplement une merveille de composition sur les deux premiers impairs.

En fait, la transitivité de cette prose ne surgit qu'en correspondance directe ou indirecte et comme les passages de l'impair au pair ou vice-versa ne sont jamais brusqués, cela donne un débit fort agréable à l'oreille.

La prose harmonique de Saadi, si grâcieuse à tout point de vue, d'un coulant assez vite qualifié de "facile illusoire", s'apprend même par coeur dans nos collèges, tout comme les vers classiques.

Chose fort curieuse, notre poésie moderne qui tâche de trouver de nouveaux effets, se dirige par esprit de nouveauté et peut-être d'imitation plutôt que par nécessité vers cette même liberté de mouvement eurythmique. En effet, nous traversons une période de décadence poétique où le vers libre essaie de se frayer un chemin, mais il ne percera certainement pas dans l'inconscience qui est fatale, sans issue . . .(34)

II

L'eurythmie naturelle du vers français

La scansion des vers qui suivent caractérise soit le niveau eurythmique s'il est régulier, soit la coupe par extension suffisante à travers quoi la coupe eurythmique est parfois indiquée par des virgules afin que l'ordre le plus signifiant de la transitivité en jeu soient clairement mis en évidence.

Exemples

La Cigale et la Fourmi

La cigale, a / yant chanté* / Tout l'été,* ‖
Se trouva fort / dépourvue* / Quand la bise / fut venue:* ◆

⏑ ⏑ — ⏑ | — — — | ⏑ ⏑ — **(1,1,1,)**
— ⏑ ⏑ — | ⏑ — — | ⏑ ⏑ — ⏑ | ⏑ ⏑ — **(3,1)**

Pas un seul pe / tit morceau* De / mouche ou de ver / misseau* ‖
Elle alla cri / er famine* / Chez La Fourmi / sa voisine,* ◆

⏑ — — ⏑ | ⏑ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ — | ⏑ — **(1,1,3,1)**
⏑ ⏑ — ⏑ | ⏑ ⏑ — ⏑ | ⏑ ⏑ — ⏑ | ⏑ ⏑ — ⏑ **(1,1,1,1)**

La priant de / lui prêter* / Quelque grain ||
pour subsis / ter* Jusqu'à / la saison nou / velle.* ◆

◡ ◡ — ◡ | ◡ — — | — ◡ — (1,1,2)
— — — | — — ◡ ◡ ◡ — ◡ — (1,3,1)

Je vous paierai, / lui dit-elle,* A / vant l'oût, ||
foi d'animal,* / Intérêt et p / rincipal.* ◆

◡ ◡ — — | ◡ ◡ — ◡ | — — (1,1,1)
◡ ◡ ◡ — | ◡ ◡ — — | ◡ ◡ — (1,1,1)

La Fourmi n'est / pas prêteuse:* / C'est là son moin / dre défaut.* ||
Que faisiez-vous au / temps chaud?* Dit- / elle à cette em / prunteuse.* ◆

◡ — ◡ ◡ | ◡ ◡ — ◡ | ◡ ◡ — — | ◡ ◡ — (1,1,1,1)
◡ — ◡ ◡ ◡ | — — ◡ | — ◡ ◡ — | — — ◡ (1,3,3,3)

–Nuit et jour à / tout venant* Je / chantois, ne / vous déplaise.* ||
–Vous chantiez? / J'en suis fort aise*: / Eh bien! dan / sez maintenant.* ◆

◡ ◡ — ◡ | ◡ ◡ — ◡ | — — ◡ | ◡ — — ◡ (1,1,3,1)
◡ — — | ◡ ◡ — — | ◡ — — | ◡ — — (1,1,1,1)

Fable 1, *Livre premier.* La Fontaine

Le Corbeau et le Renard

Maître Corbeau, / sur un arbre / perché,* ||
Tenoit en son / bec un fromage.* ◆

— ◡ — — | ◡ ◡ — ◡ | — —
◡ ◡ — — | ◡ — ◡ — ◡

Maître Renard, / par l'odeur / alléché,* ||
Lui tint à peu p / rès ce langage: * ◆

— ◡ ◡ — | — ◡ — | — ◡ —
◡ — ◡ — | ◡ ◡ — — ◡

« Hé! bonjour, Mon / sieur du Corbeau.* / Que vous êtes ‖
joli ! que vous me / semblez beau ! * ◆

— ⌣ — ⌣ | ⌣ ⌣ — — | ⌣ ⌣ — ⌣

⌣ — ⌣ ⌣ ⌣ | — —

Sans mentir, si / votre ramage* / ~~se rappor~~ ‖
se rapporte à votre pluma / ge, * ~~Vous ê~~ ◆

⌣ — — ⌣ — | — ⌣ ⌣ ⌣ — | ⌣ ⌣ ⌣ —

⌣ ⌣ — ⌣ —

Vous êtes le phénix des hôtes de ces bois.»* ‖
A ces mots le / Corbeau ne se / sent pas de joie;* ◆

⌣ — ⌣ — | ⌣ — ⌣ ⌣ | — ⌣ — |

⌣ ⌣ — ⌣ | — ⌣ ⌣ ⌣ | — ⌣ ⌣ —

Et pour montrer / sa belle voix,* ~~il ouvre un~~ ‖
il ouvre un large bec, laisse tomber sa proie.* ◆

⌣ — ⌣ | ⌣ — —

⌣ — — | — — | — —

Le Renard s'en / saisit, et dit: / « Mon bon Monsieur,* ‖
Apprenez que / tout flatteur* Vit ~~/ aux dépens~~ ◆

⌣ ⌣ — — | ⌣ — ⌣ —

— ⌣ | ⌣ — ⌣ ⌣ | — ⌣ —

Vit aux dépens de celui qui l'é / coute:* ~~Cette le / çon vaut~~ ‖
Cette leçon vaut bien un froma / ge, sans doute. »* ◆

⌣ ⌣ ⌣ — | — ⌣ ⌣ ⌣ ⌣ | — —

— ⌣ — | ⌣ — — — | ⌣ — —

Le Corbeau, / honteux et con / fus,* Jura, ‖
mais un peu tard,/ qu'on ne l'y pren / droit plus. ◆

⌣ — — | — ⌣ ⌣ — | — ⌣ —

⌣ — ⌣ — | ⌣ ⌣ ⌣ — | — —

Fable II, Livre premier, La Fontaine.

~~Remarquez aussi les rejets sémantiques par rapport aux stikhos métriques.~~
~~Ex : joli, phénix, bec.~~

Le Loup et L'Agneau

La raison du / plus fort est toujours / la meilleure:* ‖
Nous n'allons mon / trer tout à l'heure.* ◆

◡ ◡ — ◡ | ◡ — ◡ ◡ — | ◡ ◡ —
◡ ◡ — — | — ◡ ◡ — ◡

Un Agneau se / désaltérait* ‖
Dans le courant / d'une onde pure.* ◆

◡ — — ◡ | ◡ — ◡ —
— ◡ ◡ — | ◡ — ◡ —

Un loup sur / vient à jeun, qui / cherchait aven ‖
ture,* Et que la / faim en ces lieux/ attirait.* ◆

— — — | ◡ ◡ — ◡ | — ◡ ◡ —
— ◡ ◡ ◡ | — ◡ — ◡ | ◡ ◡ —

«Qui te rend si / hardi de troub / ler mon breuvage?* / Dit cet animal ‖
plein de rage:* / Tu seras chât / ié de la té / mérité.* ◆

◡ ◡ — ◡ | — — ◡ — | ◡ ◡ ◡ — ◡ | ◡ ◡ ◡ ◡ —
◡ ◡ — ◡ | ◡ ◡ ◡ — | — ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ —

–Sire, répond / l'Agneau, que / Votre Majes / té* Ne se mette ‖
pas en colère;* / Mais plutôt qu'elle / considère* ◆

— ◡ ◡ — | — — ◡ | — ◡ ◡ — | ◡ ◡ ◡ —
◡ — ◡ — | ◡ ◡ — — | ◡ ◡ — ◡

Que je me vas dé / saltérant* Dans / le courant,* ‖
Plus de vingt pas / au-dessous d'Elle ;* ◆

◡ ◡ ◡ — ◡ | — ◡ — ◡ | ◡ ◡ —
◡ ◡ — — | ◡ ◡ ◡ —

Et que par con / séquent, en au / cune façon,* ‖
je ne puis troub / ler sa boisson.* ◆

⌣ ⌣ — — | ⌣ — ⌣ ⌣ | — ⌣ ⌣ —
⌣ ⌣ ⌣ — | ⌣ ⌣ ⌣ —

–Tu la troubles, / reprit cette bête / cruelle ;* ‖
Et je sais que / de moi tu / médis l'an pa / ssé.* ◆

⌣ ⌣ — ⌣ | ⌣ ⌣ — — | ⌣ —
⌣ ⌣ — ⌣ | — — ⌣ | ⌣ — — ⌣ | —

–Comment l'aurais - / je fait si je n'é / tais pas né ? * ‖
Reprit l'Agn / eau; je tette en / core ma mère.* ◆

⌣ — ⌣ — | ⌣ — ⌣ ⌣ ⌣ | ⌣ — —
— ⌣ — | — ⌣ ⌣ — ⌣ | — ⌣ — ⌣

–Si ce n'est toi, / c'est donc ton / frère.* – Je n'en / ai point. ‖
–C'est donc quelqu'un / des tiens; * Car vous / ne m'épargnez / guère,* ◆

⌣ ⌣ ⌣ — | ⌣ — — | — ⌣ ⌣ ⌣ | — —
⌣ ⌣ — — | ⌣ — — ⌣ | ⌣ ⌣ — ⌣ | — ⌣

Vous, vos bergers / et vos chiens.* ‖
On me l'a dit: / il faut que / je me venge.»* ◆

— ⌣ — ⌣ | ⌣ — —
— ⌣ ⌣ — | — — ⌣ | ⌣ ⌣ — ⌣

Là-dessus, au / fond des forêts* / Le loup l'empor- ‖
te, et puis le mange,* / Sans autre for / me de procès.* ◆

⌣ ⌣ — ⌣ | — ⌣ ⌣ — | ⌣ ⌣ — —
⌣ ⌣ ⌣ — ⌣ | ⌣ — ⌣ — | ⌣ ⌣ ⌣ —

Fable X. Livre premier. La Fontaine

Le chêne et le roseau

Le Chêne un jour / dit au Roseau ;* ‖
« Vous avez bien / sujet d'accuser / la nature ; »* ◆

◡ ◡ — — | ◡ ◡ — —

◡ — ◡ — ◡ | ◡ ◡ — ◡ ◡ | ◡ — ◡ —

Un roitelet / pour vous/est / un pesant / fardeau;* ‖
Le moindre vent / qui d'aventure* ◆

— ◡ ◡ — | — — | ◡ — ◡ — | — —

◡ — ◡ — | ◡ ◡ — ◡

Fait rider la fa / ce de l'eau,* ‖
Vous oblige à / baisser la tête,* ◆

◡ ◡ ◡ ◡ — | ◡ ◡ —

◡ ◡ — ◡ | ◡ ◡ — ◡

Cependant que / mon front, au / Caucase pareil,* ‖
Non content d'a / rrêter les ray / ons du soleil,* ◆

◡ — — ◡ | — — ◡ | ◡ — ◡ ◡ —

◡ — — ◡ | ◡ — | ◡ — ◡

Brave l'effort / de la tempête.* ‖
Tout vous est aqui / lon, tout me semb / le zéphyr.* ◆

— ◡ ◡ — | ◡ ◡ — — ◡

◡ ◡ ◡ ◡ ◡ | — ◡ — — | ◡ ◡ —

Encor si / vous naissiez à / l'abri du feuillage* ‖
Dont je couvre / le voisinage, * ◆

— — ◡ | ◡ — — ◡ | — ◡ ◡ ◡ — ◡

◡ ◡ — ◡ | ◡ ◡ — ◡

Vous n'auriez pas tant / à souffrir* ‖
Je vous défendrois / de l'orage * ◆

◡ — ◡ ◡ ◡ | ◡ — —

◡ ◡ ◡ — ◡ | ◡ ◡ — ◡

Mais vous naissez / le plus souvent* ‖
Sur les humi / des bords des royau / mes du vent.* ◆

◡ ◡ — — | — ◡ ◡ —

— ◡ ◡ — | ◡ — ◡ ◡ — | ◡ ◡ —

La nature envers / vous me sem / ble bien injuste.* ‖
–Votre compass / ion, lui répon / dit l'arbuste,* ◆

◡ ◡ — ◡ — | — ◡ — | ◡ ◡ — —

— ◡ ◡ — | — ◡ ◡ — | ◡ — — ◡

Part d'un bon / naturel; mais / quittez ce souci* ‖
Les vents me sont / moins qu'à vous re / doutables;* ◆

— — ◡ | ◡ ◡ — — | ◡ ◡ ◡ ◡ —

◡ — ◡ — | — ◡ ◡ ◡ | ◡ — ◡

Je plie, et ne / romps pas. Vous / avez jusqu'ici* ‖
Contre leurs coups / épouvantables* ◆

◡ — ◡ ◡ | — — ◡ | ◡ ◡ — ◡ —

— ◡ — ◡ | ◡ ◡ — — ◡

Resisté sans / courber le dos;* ‖
Mais attendons / la fin." Comme il / disoit ces mots* ◆

◡ — ◡ — | — ◡ ◡ —

◡ ◡ — ◡ | ◡ — ◡ — | ◡ ◡ ◡ —

Du bout de l'hori / zon accourt a / vec furie* ‖
Le plus ter / rible des en / fants* ◆

◡ ◡ ◡ ◡ ◡ | — ◡ — ◡ | — ◡ —

— ◡ — | — ◡ ◡ — | —

Que le Nord eût / portés jusque / – là dans ses flancs.* ‖
L'arbre tient / bon, le Ro / seau plie.* ◆

◡ ◡ — ◡ | — ◡ — ◡ | ◡ ◡ — —

— ◡ — | — ◡ — | — —

Le vent redoub / le ses efforts,* ||
Et fait si bien / qu'il déracine* ◆

⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ ⏑ —
⏑ ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — ⏑

Celui de qui la / tête au cie / l était voisine,* ||
Et dont les p / ieds touchoient à / l'empire / des morts. * ◆

— ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | — — ⏑ | ⏑ — ⏑ —
⏑ — — | — ⏑ ⏑ ⏑ | — — ⏑ | — —

Fable XXII. Livre premier. La Fontaine

Le Héron

Un jour, sur / ses long pieds, / alloit, je ne / sais où,* ||
Le Héron au / long bec em / manché d'un / long cou.* ◆

— — — | ⏑ — — | ⏑ — ⏑ ⏑ | — —
⏑ ⏑ — ⏑ | — — — | — ⏑ — | — —

Il côtoy / oit une rivière.* / L'onde étoit trans ||
parente ain / si qu'aux plus beaux / jours;* Ma commè / re la Carpe ◆

— — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — ||
⏑ — — | ⏑ — ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ — ◆

y faisoit mille / tours * Avec / le Brochet son / compère.* ||
Le Héron en / eût fait aisément / son profit:* ◆

⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ — | ⏑ ⏑ ⏑ — | — — ⏑
⏑ ⏑ — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ — | — ⏑ —

Tous appro / choient du bord; l'oi / seau n'avoit qu'à pren / dre.* Mais il ||
crut mieux faire d'a / ttendre* Qu'il eût / un peu plus / d'appétit:* ◆

— — ⏑ | ⏑ ⏑ — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ —
⏑ ⏑ — ⏑ | — ⏑ ⏑ — | — — ⏑ | ⏑ ⏑ —

Il vivoit de ré / gime, et mangeoit / à ses heures.* ‖
Après quelques / moments, l'appétit / vint : L'oiseau,* ◆

— ⌣ ⌣ ⌣ ⌣ | — ⌣ — ⌣ | ⌣ ⌣ —
— ⌣ — ⌣ | ⌣ — ⌣ ⌣ ⌣ | — ⌣ —

S'approchant du / bord, vit sur / l'eau* Des tan / ches qui sor ‖
toient du fond de / ces demeures.* / Le mets ne lui p / lus pas; ◆

— ⌣ — ⌣ | — ⌣ — | — ⌣ — | ⌣ ⌣ —
⌣ ⌣ — ⌣ | ⌣ ⌣ — ⌣ | ⌣ — ⌣ — | — —

il s'attendoit / à mieux,* Et / montroit un ‖
goût dédaigneux* / Comme le Rat du / bon Horace* ◆

— ⌣ — ⌣ | — — ⌣ | — ⌣ —
⌣ ⌣ — — | — ⌣ — ⌣ | ⌣ ⌣ —

« Moi, des tanches! / dit-il, moi, Hé / ron que je fasse* ‖
Une si pauvre / chère? Et pour qui / me prend-on? »* ◆

— ⌣ — ⌣ | ⌣ — — ⌣ | — ⌣ ⌣ —
— ⌣ — ⌣ | — ⌣ — ⌣ | ⌣ — —

La tanche rebu / tée, il trou / va du goujon.* ‖
« Du goujon! c'est / bien là le dî / ner d'un Héron! * ◆

⌣ — ⌣ ⌣ ⌣ | — — ⌣ | ⌣ ⌣ ⌣ —
⌣ ⌣ — ⌣ | — ⌣ ⌣ ⌣ | ⌣ — ⌣ —

J'ouvrirois pour / si peu le bec! aux / Dieux ne plaise!»* ‖
Il l'ouvrit pour / bien moins: tout alla de façon* ◆

— ⌣ ⌣ — | ⌣ ⌣ ⌣ — ⌣ | ⌣ — —
— — ⌣ — | — — ⌣ | ⌣ ⌣ ⌣ ⌣ —

Qu'il ne vit plus / aucun poisson* / La faim le prit: ‖
il fut tout heu / reux et tout aise.* / De rencontrer / un limaçon* ◆

— ⌣ — ⌣ | ⌣ — ⌣ — | ⌣ ⌣ — —
— ⌣ ⌣ — | ⌣ ⌣ ⌣ — ⌣ | ⌣ — — ⌣ | — ⌣ ⌣ —

Ne soyons pas / si difficiles: * ‖
Les plus accommo / dants, ce sont les / plus habiles; * ◆

— ◡ ◡ | ◡ — ◡
◡ ◡ ◡ ◡ ◡ | — ◡ — ◡ | ◡ ◡ —

Fables IV. Livre VII. La Fontaine

Soleils couchants

Une aube affaib / lie* Verse / par les champs* ‖
La mélanco / lie* Des soleils / couchants.* ◆

◡ — ◡ — | — — ◡ | — ◡ —
◡ ◡ — — | — ◡ ◡ | ◡ —

La mélanco / lie* Berce / de doux chants* ‖
Mon coeur qui / s'oublie* Aux / soleils couchants.* ◆

◡ ◡ — ◡ | — — ◡ | ◡ ◡ —
— — ◡ | — — ◡ | ◡ — ◡ —

Et d'étranges / rêves,* Comme des / soleils* Couchants, ‖
sur les grè / ves,* Fantômes / vermeils,* ◆

◡ — — ◡ | — ◡ — ◡ | ◡ — ◡ —
— — — | ◡ — — ◡ | — —

Défilent sans / trêves,* Défi / lent, pareils* ‖
A des grands so / leils* Couchants, / sur les grèves.* ◆

◡ — ◡ — | — ◡ ◡ — | ◡ ◡ —
◡ ◡ — ◡ | — ◡ — | ◡ —

Poèmes Saturniens. Verlaine

Ce poème que Verlaine aurait fort bien pu couper en quatre strophes, n'a cependant aucun *arrêt* véritable, car il ne voit aucun répit à sa tristesse. On ne peut d'ailleurs le lire que d'un seul trait.

Un pareil mouvement est extrêmement difficile à réussir, car il demande un brouillage très savant des proportions métriques, afin que ce qui est inévitable dans le mètre: l'arrêt final, ne se fasse plus du tout sentir.

Chanson d'automne

Les sanglots Longs* / Des violons* / De l'autom- ||
ne* Blessent mon / coeur* D'une lan / gueur* Monotone.* ◆

◡ — ◡ — | — ◡ — | ◡ ◡ —
◡ — ◡ — | — ◡ ◡ — | — ◡ ◡ — ◡

Tout suffocant* Et / blème, quand* / Sonne l'heure,* ||
Je me souviens* / Des jours anciens* / Et je pleure; * ◆

◡ ◡ ◡ — | ◡ — ◡ — | ◡ — ◡
◡ — — | ◡ — , — | ◡ ◡ —

Et je m'en vais* / Au vent mauvais* / Qui m'emporte* ||
Déçà, delà,* / Pareil à la* / Feuille morte.* ◆

◡ ◡ — — | ◡ — ◡ — | ◡ — — ◡
◡ — — ◡ — | ◡ — — ◡ ◡ | — — ◡

Poèmes Saturniens. Verlaine

A Clymène

Mystiques bar / carolles,* Roman / ces sans paroles,* ||
Chére, puisque / tes yeux* Couleur / des cieux,* ◆

— — ◡ — | ◡ — , ◡ — ◡ | ◡ , — — ◡ — ◡
— ◡ — ◡ | — — ◡ , — | — —

Puisque ta voix, é / trange* Vision / qui dérange* ||
Et trouble l'hori / zon* De ma rai / son,* ◆

— ◡ ◡ ◡ ◡ | — ◡ — , — | ◡ ◡ —
◡ — ◡ ◡ ◡ , ◡ | — ◡ ◡ , — | —

Puisque l'arô / me insigne* / De ta pâleur ||
de cygne* Et puis / que la candeu- / De ton odeur,* ◆

— ◡ ◡ — | — — ◡ | ◡ ◡ — —
◡ — ◡ — | ◡ ◡ — — | ◡ ◡ — —

Ah! puisque / tout ton être, * / Musique qui pénètre, * ||
Nimbes d'anges / défunts, * Tons et / parfums, * ◆

— — ⌣ | ⌣ ⌣ — ⌣ | ⌣ — ⌣ ⌣ — ⌣
— ⌣ — ⌣ | ⌣ — — ⌣ | — —

A sur d'almes / cadences * En ses / correspondan ||
ces * Induit mon coeur / subtil, * Ain / si soit-il ! ◆

⌣ — — ⌣ | ⌣ — ⌣ ⌣ | ⌣ — — —
— ⌣ —, — | — —, — | ⌣ ⌣ —

Fêtes Galantes. Verlaine

La lune blanche * / Luit dans les bois; *
De chaque branche * / Part une voix *
Sous la ramée. . . * / O bien-aimée. *

⌣ ⌣ ⌣ — ⌣ | ⌣ ⌣ — —
⌣ ⌣ ⌣ — ⌣ | ⌣ ⌣ — —
⌣ ⌣ ⌣ — | — ⌣ ⌣ —

L'étang reflète *, / Profond miroir. *
La silhouette * / Du saule noir *
Où le vent pleure... * / Rêvons, c'est l'heure. *

⌣ — ⌣ — | ⌣ — ⌣ —
⌣ ⌣ ⌣ — | ⌣ — ⌣ —
⌣ ⌣ — — | ⌣ — ⌣ —

Un vaste et / tendre * Apaise / ment * Semble
descendre * Du / firmament * Que
l'astre irise. . . * / C'est l'heure exquise. *

— — ⌣ | — ⌣ — ⌣ | — — ⌣
⌣ — ⌣ ⌣ | — ⌣ — ⌣
— ⌣ — ⌣ | ⌣ ⌣ — —

La Bonne Chanson, VI . Verlaine

Il pleut doucement sur la ville.
Arthur Rimbaud

Il pleure / dans mon coeur* / Comme il pleut / sur la ville.* ‖
Quelle est cette lan / gueur* Qui pénè / tre mon coeur ?* ◆

— — ◡ | ◡ — — | ◡ — — | — ◡ — ◡
◡ ◡ ◡ ◡ — | — ◡ ◡ — | ◡ — —

O bruit doux de la p / luie* par te / rre et sur les toits! * ‖
Pour un coeur qui / s'ennuie,* O le / chant dela pluie !* ◆

— ◡ ◡ ◡ , — | — — , — | ◡ — , — —
◡ — — , ◡ | — — , — ◡ | — , ◡ — —

Il pleure sans / raison* Dans ce / coeur qui s'écoeure.* ‖
Quoi ! nulle / trahison?* Ce deuil / est sans raison* ◆

— — ◡ , — | ◡ — , — ◡ | — , ◡ ◡ —
— — ◡ | ◡ ◡ — ◡ — | ◡ — ◡ —

C'est bien la pi / re peine* De ne / savoir pour ‖
quoi,* Sans amour / et sans hai / ne,* Mon coeur a / tant de peine ! ◆

◡ — ◡ — | ◡ — ◡ ◡ ◡ | ◡ — —
— — ◡ — | ◡ — — | ◡ — — ◡ | — ◡ — ◡

Romances sans Paroles. Verlaine

Le ciel est, par- / dessus le toit,* / Si bleu, si calme!* ‖
un arbre, par- / dessus le toit,* / Berce sa palme.* ◆

◡ — ◡ — | ◡ ◡ — — | ◡ — ◡ — ◡
◡ — ◡ — | ◡ ◡ — ◡ | — — ◡ ◡ ◡

La cloche, dans / le ciel qu'on voit,* / Doucement tinte.* ‖
Un oiseau sur / l'arbre qu'on voit* / Chante sa plainte* ◆

◡ — ◡ ◡ , | ◡ — — , — | — ◡ , — — ◡
◡ ◡ — — | — ◡ — , — | — ◡ , — — ◡

Mon Dieu, Mon Dieu/ la vie est là* Sim / ple et tranquille* ||
Cette paisib / le rumeur-là* / Vient de la ville.* ◆

— ⌣ ⌣ — , — | ⌣ ⌣ ⌣ , — — | ⌣ , — — ⌣
⌣ ⌣ — — | ⌣ ⌣ — — | ⌣ ⌣ ⌣ — ⌣

– Qu'as-tu fait, ô / toi que voilà* / Pleurant sans cesse,* ||
Dis, qu'as-tu fait, / toi que voila,* / De ta jeunesse?* ◆

⌣ ⌣ — — | ⌣ ⌣ ⌣ — | ⌣ ⌣ — — ⌣
— ⌣ ⌣ — | ⌣ — ⌣ — | ⌣ ⌣ ⌣ —

Sagesse VI. Livre III. Verlaine

Crimen Amoris

Dans un palais, s / oie et or, dan / s Ecbatante, ||
De beaux démons, / des satans a / dolescents, ◆
Au son d'une / musique maho / métane, ||
Font litière / aux Sept Pé / chés de leurs / cinq sens. ◆

⌣ — ⌣ — | ⌣ ⌣ — ⌣ | — ⌣ — ⌣
⌣ — ⌣ — | ⌣ ⌣ — ⌣ | ⌣ — —
⌣ — ⌣ ⌣ | ⌣ — ⌣ ⌣ | ⌣ — ⌣
⌣ — ⌣ — | ⌣ ⌣ — — | — ⌣ — | — —

C'est la fête aux / Sept Péches: / ô / qu'elle est belle! ||
Tous les Désirs / rayonnaient en feux b / rutaux; ◆
Les appétits, pa / ges prompts que / l'on harcèle, ||
Promenaient des vins / roses dans des / cristaux. ◆

⌣ ⌣ — ⌣ | — — — | — ⌣ ⌣ — ⌣
⌣ ⌣ ⌣ — ⌣ ⌣ ⌣ ⌣ — ⌣ —
⌣ — ⌣ — ⌣ | ⌣ — ⌣ — | ⌣ — ⌣
⌣ ⌣ ⌣ ⌣ — | — ⌣ ⌣ ⌣ | — —

Des danses sur / des rythmes d'é / pithalames ‖
Bien doucement se / pâmaient en / longs sanglots ◆
Et de beaux choeurs / de voix d'hommes et / de femmes ‖
Se déroulaient, / palpitaient / comme des flots, ◆

⏑ — ⏑ — | ⏑ — ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ — ⏑
⏑ — — ⏑ | — — ⏑ | ⏑ — —
⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — ⏑ | ⏑ — ⏑
⏑ ⏑ ⏑ — | — ⏑ — | ⏑ ⏑ — —

Et la bonté / qui s'en allait de / ces choses ‖
Etait puissan / te et charmante / tellement ◆
Que la campa / gne autour se fleu / rit de roses ‖
Et que la nuit / paraissait en / diamant. ◆

⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ ⏑ — | ⏑ —
⏑ — ⏑ — | ⏑ — — ⏑ | — —
⏑ ⏑ — — | ⏑ — — ⏑ | ⏑ ⏑ —
⏑ ⏑ ⏓ — | ⏑ ⏑ ⏑ — | ⏑ —

Or, le plus / beau d'entre / tous ces mauvais anges ‖
Avait seize ans / sous sa couronne / de fleurs. ◆
Les bras croisés / sur les collier / s et les franges, ‖
Il rêve, l'oeil / plein de flamme / s et de pleurs. ◆

— — ⏑ | — — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ —
⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ ⏑ — | — —
⏑ — ⏑ — | — ⏑ — ⏑ | ⏑ ⏑ —
— — ⏑ — | ⏑ — — | ⏑ — —

En vain la / fête autour se / faisait plus folle, ‖
En vain les / satans, ses frère / s et ses soeurs, ◆
Pour l'arracher / au / souci qui / le désole, ‖
L'encourageaient / d'appels de bras / caresseurs: ◆

— — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | ⏑ — ⏑ —
— — ⏑ | ⏑ — ⏒ — | ⏑ ⏑ —
— ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ — ⏑ | ⏑ ⏑ — ⏑
— ⏑ ⏑ — | ⏑ — — ⏑ | ⏑ ⏑ —

Il résis / tait à toutes câ / lineries, ‖
Et le chagrin / mettait un pa / pillon noir ◆
A son cher / front tout brû / lant d'orfèv / reries: ‖
O l'immor / tel et ter / rible déses / poir! ◆

— ⌣ — | ⌣ ⌣ — ⌣ | ⌣⌣ — —
⌣ ⌣ — — | ⌣ ⌣ — ⌣ | ⌣ — —
⌣ — — | — — ⌣ | — — — | ⌣ —
⌣ — — | — ⌣ — | — ⌣ ⌣ — | —

Il leur di / sait: « O vous, / laissez-moi tran / quille! » ‖
Puis, les yant / baisés tous / bien tendrement, ◆
Il s'évada d'a / vec eux d'un / geste agile, ‖
Leur laissant aux / mais des pans de / vêtement. ◆

— — ⌣ | — — — | ⌣ ⌣ ⌣ — | — ⌣
— ⌣ ⌣ — | — — — | ⌣ — ⌣ —
— ⌣ ⌣ ⌣ ⌣ | ⌣ — — | — ⌣ — ⌣
— ⌣ ⌣ — | — ⌣ — ⌣ | — —

Le voyez-vous / sur la tour / la plus céleste ‖
Du haut palais / avec une tor / che au poing? ◆
Il la bran / dit comme un hé / ros fait d'un / ceste: ‖
D'en bas on croit / que c'est une aube / qui point. ◆

⌣ ⌣ ⌣ — | — ⌣ — | — ⌣ ⌣ — ⌣
⌣ — ⌣ — | ⌣ ⌣ — — | — —
— ⌣ — | — ⌣ — ⌣ | — ⌣ — | — ⌣
— ⌣ — ⌣ | ⌣ ⌣ ⌣ — ⌣ | — —

Qu'est ce qu'il dit / de sa voix profon / de et tendre ‖
Qui se marie / au claquement / clair du feu ◆
Et que la lune est / extatique / d'entendre? ‖
« Oh! je serai / celui-là qui / créera Dieu! ◆

⌣ ⌣ — — | ⌣ ⌣ ⌣ ⌣ — | ⌣ — ⌣
⌣ ⌣ ⌣ — | ⌣ ⌣ ⌣ — | — ⌣ —
⌣ ⌣ ⌣ — ⌣ | — ⌣ — ⌣ | — —
— ⌣ ⌣ ⌣ | — ⌣ — ⌣ | — — —

« Nous avons tous / trop souffert,an / ges et hommes, ‖
« De ce conflit / entre le Pire / et le Mieux. ◆
« Humilions, / misérables / que nous sommes, ‖
« Tous nos élans / dans le plus sim / ple des voeux. ◆

⌣ ⌣ — — | ⌣ ⌣ — — | ⌣ ⌣ — ⌣
⌣ ⌣ — — | — ⌣ ⌣ — | ⌣ — —
⌣ — — | ⌣ ⌣ — ⌣ | ⌣ ⌣ — ⌣
⌣ ⌣ ⌣ — | ⌣ ⌣ ⌣ — | ⌣ ⌣ —

« O vous tous, / ô nous tous / ô les pécheurs / tristes, ‖
« O les gais / Saints, pourquoi / ce schisme tê / tu ? ◆
« Que n'avons-nous / fait, en habi / les artistes, ‖
« De nos travaux / la seule et mê / me vertu ! ◆

— ⌣ — | — ⌣ — | — ⌣ ⌣ — | —
— ⌣ — | — — ⌣ | ⌣ — ⌣ — | —
⌣ ⌣ — ⌣ | — ⌣ ⌣ — | ⌣ — — ⌣
⌣ — ⌣ — | ⌣ — ⌣ — | ⌣ — —

« Assez et trop / de ces luttes / trop égales ! ‖
« Il va fal / loir qu'enfin / se rejoignent ◆
« Les Sept Pé / chés aux Trois / Vertus Théolo / gales ! ‖
« Assez et trop / de ces combats / durs et laids ! ◆

⌣ ⌣ — — | ⌣ ⌣ — ⌣ | ⌣ ⌣ —
— ⌣ — | — — ⌣ | ⌣ — — ⌣
⌣ — — | — — ⌣ | — ⌣ ⌣ ⌣ ⌣ | —
⌣ ⌣ — — | ⌣ ⌣ — — | — ⌣ —

« Et pour répon / se à Jésus qui c / rut bien faire ‖
« En mainte / nant l'équilib / re de ce duel, ◆
« Par moi l'en / fer dont c est / ici le repaire ‖
« Se sacrifie / à l'Amour u / niversel !» ◆

⌣ — ⌣ — | ⌣ ⌣ — — | ⌣ — —
— — ⌣ | — ⌣ ⌣ — | ⌣ ⌣ — —
— ⌣ — | — — ⌣ | ⌣ — ⌣ — ⌣
⌣ — ⌣ — | ⌣ ⌣ — ⌣ | ⌣ — —

La torche tom / be de sa main / éployée, ‖
Et l'incen / die alors / hurla s'él / evant, ◆
Querelle énor / me d'aigles rou / ges noyée ‖
Au remous noir / de la fumée / et du vent ◆

⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ ⏑ — | — ⏑ —
⏑ — — | — ⏑ — | — ⏑ — | —
⏑ ⏑ ⏑ — | ⏑ — ⏑ — | — ⏑ —
⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ —

L'or fond et / coule à flots et / le marbre éc / late; ‖
C'est un brasier / tout splendeur / et tout ardeur. ◆
La soie en / courts frissons co / mme de l'ouate ‖
Vole à flocons / tout ardeur et / tous splendeur. ◆

— — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | ⏑ — — | —
⏑ — — ⏑ | — — — | ⏑ ⏑ — —
— — — | — ⏑ — ⏑ | ⏑ — —
⏑ — ⏑ — | ⏑ — — ⏑ | — — —

Et les satans mou / rants chantaient / dans les flammes, ‖
Ayant com / pris, comme ils s'é / taient résignés. ◆
Et de beaux choeurs / de voix d'homms et / de femmes ‖
Montaient par / mi l'ouragan des / bruits ignés. ◆

⏑ ⏑ ⏑ — — | — — ⏑ | ⏑ — —
⏑ — — | — ⏑ — ⏑ | ⏑ ⏑ — —
⏑ ⏑ — — | — ⏑ — ⏑ | ⏑ ⏑ —
— — — | ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ | ⏑ — —

Et lui, les bras c / roisés d'une / sorte fière, ‖
Les yeux eu ciel / où le feu mon / te en léchant, ◆
Il dit tout bas / une espèce / de prière ‖
Qui va mourir / dans l'allég / resse du chant. ◆

⏑ — ⏑ — | ⏑ — ⏑ ⏑ | — ⏑ — ⏑
⏑ ⏑ — — | ⏑ — ⏑ — | — ⏑ —
— ⏑ ⏑ — | ⏑ — — | ⏑ ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑ ⏑ — | ⏑ — — | — ⏑ ⏑ —

Il dit tout bas / une espèce / de prière, ‖
Les yeux au ciel / où le feu mon / te en léchant. ◆
Quand reten / tit un affreux / coup de tonnerre ‖
Et c'est la fin de / l'allégre / sse et du chant. ◆

— ◡ ◡ — | ◡ — — | — ◡ — ◡
◡ ◡ — — | ◡ ◡ ◡ — | — ◡ —
— ◡ — | ◡ ◡ — ◡ | ◡ ◡ ◡ —
◡ ◡ ◡ — | ◡ — — | — ◡ ◡ —

On n'avait pas ag / réé le sac / rifice: ‖
Quelqu'un de / fort et de jus / te assurément ◆
Sans peine a / vait su démêler / la malice ‖
Et l'artifice / en un orgueuil / qui se ment. ◆

◡ ◡ ◡ ◡ — | ◡ — ◡ — | ◡ — ◡
— — ◡ | — ◡ ◡ — | ◡ ◡ ◡ —
— — ◡ | ◡ — ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ —
◡ — ◡ — | ◡ ◡ — — | ◡ ◡ —

Et du palais aux / cent tours au / cun vestige, ‖
Rien ne resta / dans ce désas / tre inouï, ◆
Afin que par / le plus effray / ant prodige ‖
Ceci ne fût / qu'un vain rê / ve évanoui. . . ◆

◡ ◡ ◡ ± ◡ | — — ◡ | — — — ◡
◡ ◡ — ± | ◡ ◡ ◡ — | — —
◡ — ◡ ± | ◡ ◡ — ◡ | — ◡ — ◡
◡ ◡ ◡ ± | — — — | ◡ — —

Et c'est la nuit, / la nuit bleue aux / mille étoiles; ‖
Une campa / gne évangéli / que s'étend. ◆
Sévère et dou / ce, et, vagues comme / des voiles, ‖
Les branches d'ar / bre ont l'air d'ai / les s'agitant. ◆

◡ ◡ — — | ◡ ◡ — ◡ | ◡ — —
◡ ◡ — — | ◡ — ◡ — | ◡ ◡ —
◡ — ◡ — | ◡ — ◡ ◡ ◡ | — — ◡
◡ — ◡ — | — — — | ◡ ◡ ◡ —

De froids ruisseaux / courent sur un / lit de pierre; ||
Les doux hiboux / nagent vague / ment dans l'air ◆
Tout embaumé / de mystère et / de prière; ||
Parfois un / flot qui saute / lance un éclair ◆

◡ — ◡ — | — ◡ ◡ — | ◡ ◡ —
◡ ◡ ◡ — | — ◡ — | — — —
◡ — — ◡ | ◡ — — ◡ | ◡ ◡ — ◡
— — ◡ | ◡ ◡ — ◡ | — ◡ ◡ —

La forme mo / lle au loin mon / te des collines, ||
Comme un amour / encore mal / défini, ◆
Et le brouillard / qui s'essore / des ravines ||
Semble un effort / vers quelque / but réuni. ◆

◡ — ◡ — | — — — | ◡ ◡ ◡ — ◡
◡ ◡ ◡ — | — — — | ◡ ◡ —
◡ — ◡ — | ◡ ◡ — ◡ | ◡ ◡ — ◡
— ◡ ◡ — | — — ◡ | ◡ ◡ ◡ —

Et tout cela co / mme un coeur et / comme une âme, ||
Et comme un ver / be, et d'un amour / virginal ◆
Adore, s'ouv / re en une exta / se et réclame ||
Le Dieu clément / qui nous garde / ra du mal. ◆

◡ ◡ ◡ — ◡ | — — ◡ | ◡ ◡ —
◡ ◡ — — | ◡ ◡ ◡ — | — ◡ —
◡ — ◡ — | ◡ ◡ — — | ◡ — — ◡
◡ — ◡ — | ◡ ◡ — ◡ | ◡ ◡ —

Jadis et Naguère. Verlaine

Rien ne peut être plus utile que la transcription *quantitativement* syllabique comme elle se présente au vif dans le vers, c'est-à-dire en considérant les flexions. Il faut absolument s'habituer à voir et à entendre les syllabes d'après la phonétique quantitative et non d'après l'éppellation grammaticale. Ex:

L'or / fond / et / cou / le à f / lots / et / le / mar / bre éc / late; C'es / t un / bras / ier / tout s / plein / deu / r et / tout / t ar / deur./ La s / oie / en / courts fri / ssons / co / mme / de l' / ouate / Vo / le à f / lo / cons / tou / t ar / deu / r et / tout s / plen / deur,

Minuit

Tous se répandent / dans les ombres*/ ‖
Sombres,* Rois, reines, clercs, sou / dards, nonnains,* Nains.* ◆

— ◡ ◡ — | ◡ ◡ ◡ — ◡
— ◡ — | — ◡ — ◡ | — ◡ — —

Les ombres vont / au clair de lune,* ‖
L'une* En mitre, et / l'autre en cha / peron* Rond.* ◆

◡ — ◡ — | ◡ — ◡ — ◡
◡ — — ◡ | — — ◡ | ◡ — —

Celle-ci qui rou / le un rosaire* ‖
Serre* Dans ses b / ras un enfant / tremblant* Blanc.* ◆

— ◡ ◡ — | ◡ ◡ — ◡
— ◡ ◡ — | — ◡ ◡ — | — — —

Attilas, Cé / sars, Cléopâ / tres,* ‖
Pâ tres,* Vieillards / narquois et / jouvenceaux* Sots,* ◆

◡ ◡ — ◡ | — ◡ ◡ —
— ◡ ◡ — | — — ◡ | ◡ — — —

Bons évêques à / charge d'âmes,* ‖
Dames,* Saints doc / teurs, lansque / nets fougueux,* Gueux,* ◆

— ◡ — ◡ | — ◡ — ◡
— — — | — — ◡ | ◡ ◡ — —

Nous serons un / jour, barons, ‖
prêtres,* Reî / tres,* A / vec nos voeux et / nos remords* Morts.* ◆

◡ ◡ — — | — ◡ —
— ◡ — ◡ | — ◡ — ◡ | ◡ ◡ — —

Pour moi, quand / l'ange qui réc / lame* l'âme* ‖
Se viendra sur / ma couche un / soir* Seoir,* ◆

— ◡ — | — ◡ ◡ — | — ◡ — ◡
◡ — ◡ — | ◡ — — | — —

Alors, quand sous / la pierre froi ‖
de,* Roide,* Je fe / rai le somme de / plomb* Long,* ◆

◡ — — ◡ | ◡ — —

◡ — ◡ ◡ | ◡ ◡ — ◡ | — —

O toi, qui / dans mes fautes ‖
mêmes,* M'aimes*, / Viens vite, si / tu te souviens,* Viens* ◆

— — ◡ | — ◡ — ◡

— ◡ — ◡ | — — ◡ | ◡ ◡ ◡ — —

T'étendre à ma d / roite, endormie,* ‖
Mie;* Car on a f / roid dans le lin / ceul,* Seul.* ◆

◡ — ◡ — | ◡ ◡ — —

— ◡ ◡ — | — ◡ ◡ — | — —

Toute la Lyre. Livre Deuxième, XVI. Un dessin d'Albert Dürer
Victor Hugo

En plus de son génie poétique qui n'est ici que trop évident, Hugo cultive tellement bien le passage d'ensembles coulissants avec des mots de une à deux syllabes rimant entre eux, que la proportion de certains distiques (du premier et du neuvième surtout) peut même être aisément intervertie, De. plus il enrichit son mouvement eurythmique avec des assononances extrêmement frappantes.

1- — ◡ ◡ — | ◡ ◡ ◡ — ◡ | — ◡ —
— ◡ — ◡ | — ◡ — —

9- — — ◡ | — ◡ — ◡ | — ◡ — ◡
— — ◡ | ◡ ◡ ◡ — —

D. G. D. G.

Elle s'est donc / en allée* Et / se tait.*
O noire / voûte étoilée,*
Rends-nous la grand / de âme ailée* Qui / chantait!*

— ◡ — | ◡ ◡ — ◡ | — —

— — ◡ | — ◡ ◡ —

— ◡ ◡ — | — ◡ — ◡ | — —

Elle était de / ceux qu'attire* / Ma maison. *
L'autre année e / lle y vint luire,*
Et m'éclaira / d'un sourire* / l'horizon.*

⌣ ⌣ — ⌣ │ ⌣ ⌣ — ⌣ │ — —
— ⌣ — ⌣ │ ⌣ — —
⌣ — ⌣ — │ — ⌣ — ⌣ │ ⌣ ⌣ —

Pendant qu'a / ssis sous les bran / ches* Nous pleurons,*
Ame tu sou / ris, tu penches *
Tes deux grandes / ailes blanches* / Sur nos fronts.*

— — ⌣ │ ⌣ ⌣ — — │ ⌣ — ⌣ —
— ⌣ ⌣ ⌣ │ — ⌣ — ⌣
⌣ ⌣ — ⌣ │ — ⌣ — ⌣ │ — — —

Et, du fond de / nos abîmes,* / Soucieux,*
Nous te voyons / sur les cîmes,*
Levant tes deux b / ras sublimes* / Vers les cieux.*

⌣ ⌣ — ⌣ │ ⌣ ⌣ — ⌣ │ ⌣ ⌣ —
⌣ ⌣ ⌣ — │ — ⌣ — ⌣
⌣ — ⌣ — │ ⌣ — — ⌣ │ — — —

On luit, on / brille, un beau rê / ve* Vous dit: viens!*
Et voilà qu'un / vent s'élève;*
Le temps d'un flux / sur la grève;* Et / plus rien .*

— — — │ — ⌣ ⌣ — │ ⌣ ⌣ — — (2,2,2)
⌣ ⌣ — — │ — ⌣ — ⌣ (2,2)
⌣ — — ⌣ │ — ⌣ — ⌣ │ — — (4,2,2)

Il est temps que / je m'en aille* / loin du bruit,*
Sous la ronce et / la broussaille,*
Retrouver ce / qui tressaille* / Dans la nuit*

⌣ ⌣ — ⌣ │ ⌣ ⌣ — ⌣ │ ⌣ — —
⌣ ⌣ — ⌣ │ ⌣ ⌣ — ⌣
— ⌣ — ⌣ │ ⌣ ⌣ — ⌣ │ ⌣ — —

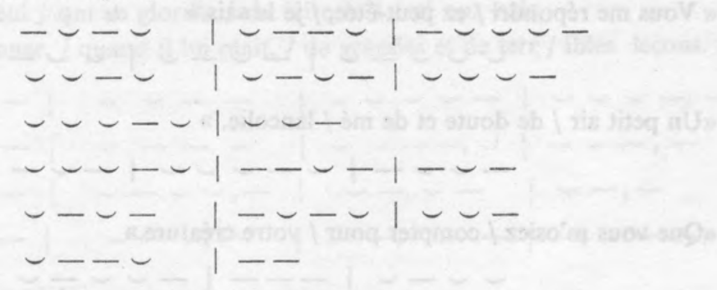
Tous mes noeuds dans / le mystère* / sont dissous.*
L'ombre est ma pat / rie austère.*
J'ai moins d'amis / sur la terre* / que dessous.*

◡ ◡ — ◡ | ◡ — — ◡ | — — —
— ◡ ◡ — | ◡ — — ◡
◡ — ◡ — | — ◡ — ◡ | ◡ ◡ —

Toute la *Lyre*. *Livre Cinquième*. *XXIII*. Victor Hugo

Le Vieillard chaque jour

Le vieillard cha / que jour dans plus / d'ombre s'éveille,
A chaque aube i / l est mort un peu p / lus que la veille.
La vie humaine, / ce noeud vil,
Se défait lente / ment rongé par / l'âme ailée;
Ce sombre oiseau l / ié veut prendre / sa volée
Et casse chaque jou / r un fil.



O Front blanc / qu'envahit la / grande nuit tom / bante,
Meurs ! — Tout à tour / sa voix, sa for / ce succombante,
Son oeil où déc / roît l'horizon
S'éteignent — ce se / ra mon des / tin et le vôtre ! —
Comme on voit se / fermer le soir / l'une après l'autre
Les fenêtres / d'une maison.

◡ — — | — ◡ ◡ ◡ | — ◡ ◡ — | — ◡
— ◡ ◡ — | ◡ — ◡ — | ◡ ◡ — ◡
◡ — ◡ — | ◡ ◡ ◡ —
◡ — ◡ ◡ ◡ | ◡ — — | — ◡ ◡ — ◡
◡ — — ◡ | — ◡ ◡ — | ◡ — ◡ — ◡
◡ ◡ — ◡ | ◡ ◡ — —

Toute la lyre. V. Hugo

Dans la préface (pages IX et X) nous avons donné quelques exemples de coupes quantitatives selon la conception sémantique. Voici la scansion eurythmique de ces mêmes vers.

« Heureux qui / satisfait / de son humble / fortune
Libre du joug / superbe où je s / uis attaché,
Vit dans l'état / obscur ou les d / ieux l'ont caché. »

— — ◡ | ◡ — — | ◡ ◡ — ◡ | — — ◡
— ◡ ◡ ◡ | ◡ — ◡ — | ◡ — ◡ —
— ◡ ◡ ◡ | — — ◡ — | ◡ ◡ ◡ —

« Qui sait brune aux / yeux bleus, ce / que vous en dir / iez.
Peut-être ce / pendant que / vous m'en punir / iez.»

◡ — ◡ ◡ | — — ◡ | ◡ ◡ — — | — 1,3,1
◡ — ◡ ◡ | — — ◡ | ◡ — ◡ — | — 1,3,1

« Vous me répondri / ez peut-être, / je le sais.»

◡ ◡ ◡ — ◡ | — ◡ — ◡ | ◡ ◡ — 2,2,2

«Un petit air / de doute et de mé / lancolie. »

— ◡ ◡ — | ◡ — ◡ ◡ ◡ | — ◡ — 2,4,2

«Que vous m'osiez / compter pour / votre créature.»

◡ ◡ — ◡ | — — — | — ◡ ◡ — ◡ 1,3,3

«Il est sans peur, / il est sans fein / te, il est sans tache.»

◡ ◡ — — | ◡ ◡ — — | ◡ ◡ — — 2,2,2

«L'archer super / be fit un pas / dans les roseaux.»

— ◡ ◡ — | ◡ ◡ — — | ◡ ◡ — — 2,2,2

«Puis à pas lents / musique en tê / te, sans fureur,»

◡ ◡ — — | ◡ ◡ — — | ◡ — ◡ — 1,1,1

«Tantôt des bois, / tantôt des mers, / tantôt des nues»

— ◡ ◡ — | — ◡ ◡ — | — ◡ ◡ — 2,2,2

«Ne plus penser / ne plus aimer / ne plus haïr»

◡ ◡ — — | ◡ ◡ — — | ◡ ◡ ◡ — 2,2,2

«Je sais cela. Je / sais aussi / qu'on peut mourir»

⌣ ⌣ ⌣ ⌣ — ⌣ | ⌣ ⌣ — | ⌣ ⌣ — 1,1,3

« Pendant aux / pals, cloués aux c / roix, nus sur / les claies,»

— — ⌣ | — ⌣ ⌣ — | — — — | — —

« Vivre casque, / suer l'été, / geler l'hiver. »

— ⌣ — | ⌣ ⌣ ⌣ — | ⌣ ⌣ ⌣ —

«Toujours la nuit, / jamais l'azur, ja / mais l'aurore»

⌣ — ⌣ — | ⌣ ⌣ ⌣ ⌣ — ⌣ | ⌣ ⌣ — 1,1,1

Scansion détaillée de la prose harmonique de la page 9 de la préface:

« Celui qui rè / gne dans les cieux, / et de qui relè / vent tous les empires,
« à qui seul appar / tient la gloire, / la majesté et / l'indépendance,
« est aussi le seul / qui se glorifie / de faire la l / oi aux rois,
« et de leur donner, / quand il lui plait, / de grandes et de terr / ibles leçons. »

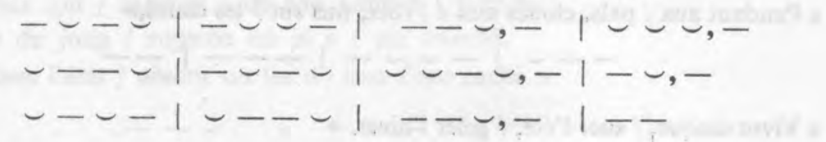
⌣ ⌣ ⌣ — | ⌣ ⌣ | ⌣ ⌣ ⌣ ⌣ ,
⌣ ⌣ ⌣ ⌣ — | ⌣ ⌣ — ⌣ | ⌣ ⌣ — , ⌣ | — — ⌣ ,
⌣ ⌣ ⌣ ⌣ — | ⌣ — — ⌣ ⌣ , | ⌣ ⌣ — , ⌣ — | ⌣ — , —
⌣ ⌣ — ⌣ — | ⌣ ⌣ — ⌣ , — | ⌣ — — , ⌣ ⌣ — | — , ⌣ ⌣ —

« soit qu'il élève / les trônes soit / qu'il les abaisse, »
« soit qu'il communique / sa puissan / ce aux princes, »
« soit qu'il la reti / re à lui-mê / me, et ne leur laisse »
« que leur propre / faiblesse, il / leur apprend / leurs devoirs »
« d'une manière / souveraine et dig / ne de lui. »

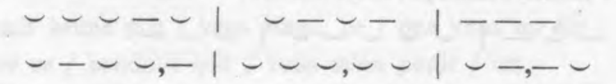
⌣ ⌣ ⌣ — , ⌣ | — — , — ⌣ | — , ⌣ ⌣ — ⌣
⌣ — — ⌣ ⌣ — | — ⌣ — | — — ⌣
⌣ ⌣ — ⌣ ⌣ — | ⌣ — — — |
⌣ — — | — — | — — | ⌣ —
⌣ ⌣ ⌣ — | ⌣ ⌣ — ⌣ , — | ⌣ — —

Nous avions aussi marqué la césure afin de mieux montrer le rythme sémantique de cette partie.

« Car, en leur do / nnant sa puissan / ce, il leur comman / de d'en user »
« comme il fait lui / même pour le / bien du monde, et il / leur fait voir, »
« en la retirant, / que toute leur ma / jesté est em / pruntée »

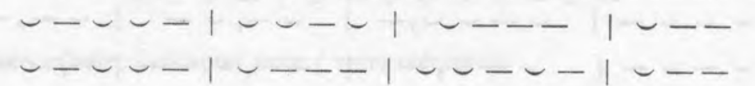


« et que pour être a / ssis sur le trône, / ils n'en sont »
« pas moins sous sa main / et sous son autori / té suprême. »



Remarquez la proportion élevée des brèves dans ce passage. Il y a même un ensemble dont il ne reste plus aucun nerf. La pluralité des brèves dilue, mange l'eurythmie comme un acide violent ; qu'on y fasse très attention, et si on ne peut faire autrement, il faut tout de même essayer de garder au moins l'une des longues de tout ensemble harmonique.

« C'est ainsi qu'il ins / truit les princes, / non seulement par / des discours »
« et par des paroles, / mais encore par / des effets et par / des exemples. »



Oraison funèbre de Henriette de France. Bossuet

Exemple personnel

Lorsque j'ai composé ce poème, beaucoup trop par nécessité, la génèse de mon ouvrage, en état d'élaboration n'avait rien de l'unité qu'elle a aujourd'hui. En fait, j'étais en pleine période de recherches, nageant dans les contradictions et dans l'inconnu de tous les côtés.

En conséquence je me suis prudemment maintenu autour d'ensembles moyens ou de ce qui y revient avec des accords sur le premier impair tout en tenant compte de cinq ou six fortes coupes d'accents sémantiques et de la correction des accrocs à l'aide de l'oreille.

Je prie donc le lecteur de bien vouloir m'excuser d'avoir inséré cet exemple personnel (Il en fallait bien un pour la critique, y compris la mienne), cette preuve qui n'était utile qu'à moi-même, parmi ces beaux chefs-d'oeuvre.

Ah ! si j'avais quinze ans et un gros livre de poétique tout plein d''exemples

à portée de ma main! .... (35) Un poète hélas ! dcit commencer jeune, très jeune, quand la naïveté, l'audace et l'acquisition peuvent se côtoyer, afin qu'il ait des chances de s'imposer dans les esprits dès l'âge de vingt ans.

Pour Anna G. . .

Allons oublier la tristesse
La servitude et l'ennui
De la ville
Au frais de l'aurore
Et à la brise des plaines !

⏑ — — ⏑ | ⏑ ⏑ — — | ⏑ — ⏑ — | ⏑ — ⏑ ‖
⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | — — ⏑ ◆

Buvons jusqu'à l'ivresse
Pour puiser aux fleurs, au sol
Si fécond d'espérance
Le baume
De nos cerveaux inquiets;

⏑ — — | ⏑ — — | — ⏑ ⏑ — | — ⏑ — ⏑ ‖
⏑ — — ⏑ | — ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ | — — ◆

Les illuminations, les miasmes grouillants
Sont devenus mon
Cadre
Et la science en furie
Règne dans le guêpier ardent

⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ — ⏑ | ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ — — ‖
⏑ ⏑ — — | ⏑ — — ⏑ | ⏑ ⏑ — ⏑ | — — ◆

Je souffre de l'enlisement spirituel
Et cherche le répit;
Mais berceras-tu
Le prodigue
Sur ton sein nourricier ?

◡ — ◡ ◡ ◡ | — — ◡ | ◡ — ◡ — | ◡ ◡ ◡ —
◡ — ◡ ◡ | ◡ — ◡ — | ◡ — — ◡ | ◡ — —

Couleurs formes et mouvements!
Vous m'êtes si fermés
Aux accords si anciens
Que mon coeur frissonne
A la rouille des clefs

◡ — — ◡ | ◡ — — ◡ | — ◡ ◡ — | ◡ ◡ ◡ —
◡ — — | ◡ — — ◡ | — ◡ ◡ — | ◡ — —

J'ai honte de mon malaise
Etrange
Auprès de l'air trop riche -
De l'herbe humide de rosée
Et de l'espace non limité

◡ — ◡ ◡ | — ◡ ◡ — | — — ◡ | ◡ — ◡ —
◡ — ◡ — | ◡ ◡ — — | ◡ ◡ — — | ◡ ◡ ◡ —

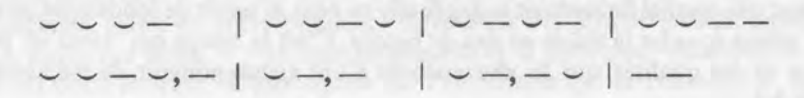
Un grave froufrou de feuilles
Répond à mon recueillement
Puis de toutes parts
Les buissons déroulent
Pétales et folioles

— — ◡ | — ◡ ◡ — | ◡ ◡ ◡ ◡ — | ◡ — —
◡ ◡ — — | — ◡ — ◡ | — ◡ ◡ — | ◡ — —

Le papillon se dégourdit au dard
des premiers rais —
Et la vive fauvette
Se fait toute propre
Aux gouttes de la rosée

◡ ◡ — — | ◡ ◡ — ◡ | ◡ — ◡ — | ◡ —
◡ — ◡ — | — ◡ ◡ — | — ◡ — ◡ | ◡ — —

Puis le soleil déjà haut
Les pivoines charmées de l'ambiance
Divine
penchent leurs têtes
Et somnolent comme nous



III

Quelques réflexions sur la poésie anglaise

Dans toutes les langues quantitativement flexionnelles, le jeu de l'harmonie s'effectue sans exception à travers l'arrangement de longues, de brèves et de communes selon les mêmes principes invoqués dans la partie scientifique de cet ouvrage. Quand aux mètres pleins ou dérivés qui ont été donnés, ils seront toujours un appui solide, une référence de normes esthétiques - tout en reconnaissant que comme partout ailleurs, certaines proportions, certains mètres, certains arrangements sont et seront plus favorisés que d'autres d'après le caractère sui-généris de la langue en question.

Ainsi, comme la proportion des valeurs syllabiques diffère d'une langue à l'autre, le comportement des communes varie afin de permettre aux arrangements nécessaires à l'eurythmie de s'effectuer comme il se doit.

Le français, comme nous avons pu le voir est relativement pauvre en syllabes longues; par conséquent ses communes favorisent plutôt les durées en diastoles afin d'atteindre une meilleure proportion et un plus bel effet eurythmique.

En anglais, c'est le contraire qui se produit. Cette langue (très poétique, forte, mais plus tempérée que l'allemand) est extrêmement riche en longues, et ses syllabes communes ont plutôt tendance à être utilisées en brèves, non pas qu'elles changent toujours de nature, car il n'en est pas tout à fait ainsi - c'est plutôt la flexion des syllabes encombrées et la rapidité relative de l'énonciation qui les font passer à la catégorie des brèves, quand cela devient eurythmiquement nécessaire.

Et, si aux yeux de tant d'auteurs ni convaincus ni convaincants, l'accentuation paraît ordonner tout ce jeu, c'est précisément à cause de la forte proportion naturelle des longues, afin qu'elles puissent se détacher les unes des autres en vue de détruire la montonie et le freinage qui s'eu suit.

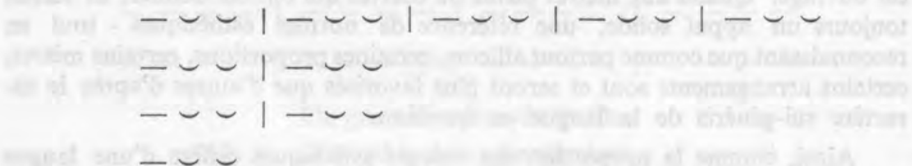
Dans un mouvement moulé sur le mètre fondamental du Tarâné par exemple:

— — — | — — — | — — — | — ||

on sent fort bien cette augmentation de l'écart entre la force relative des ictus par rapport aux variantes plus fournies en brèves; leur jeu y est aussi plus évident et plus sensible, ce qui va de soi. Mais de toute manière, l'accentuation étant une qualité fermement engagée elle ne peut ni servir de fondement structurel ni même épauler la durée en cas de besoin. C'est le temps qui vient en premier lieu et les qualités qui le chevauchent n'ont aucun pouvoir de métamorphose sur lui.

Dans son essai: *The Rationale of Verse. Complete Tales...* Pages 917- 918, Edgar Poe essaie d'expliquer en vingt lignes fort curieuses les égalités quantitatives entre les diverses parties des vers suivants qu'il scande d'une façon régulière avec des dactyles, en évaluant les durées d'après la forces de *ictus.*

Virginal Lilian, rigidly, humblily dutiful;
Saintlily, lowlily,
Thrillingly, holily
Beautiful!



Naturellement son oreille, d'ailleurs comme celle de tout le monde, sent fort bien l'existence d'un mouvement et d'une unité générale à laquelle il donne le nom de stance à cause de la présentation libre du poème; mais, malgré sa longue démonstration, il n'arrive pas à préciser en quoi consiste cette unité; tandis qu'il serait possible de l'expliquer point par point d'un toute autre manière.

Nous avons déjà indiqué que la parité stable et l'égalité absolues font partie du domaine de l'harmonie préétablie qui ne peut jamais être la source d'une esthétique de mouvement, d'une esthétique qui sait au moins justifier son existence. La perfection n'a jamais besoin d'être refaite. Il faut donc se référer à d'autres lois, celles que l'on doit déjà connaître.

L'exemple en question est en effet très équilibré et très harmonieux à l'oreille; par conséquent on doit pouvoir le montrer noir sur blanc de la même manière que l'on peut montrer les harmonies musicales.

En suivant avec attention le caractère quantitatif et la relation d'ordre des ensembles, nous avons obtenu le mouvement suivant qui donne alors pleine satisfaction à l'oreille mais certainement pas à cause de l'équilibre et de l'égalité parfaite des pieds.

— ⏑ — | ⏑ ⏑ — ⏑ | — ⏑ — ⏑ | ⏑ ⏑ — ‖ (2,2,2,2)

— ⏑ — | — ⏑ — ⏑ | — ⏑ — ⏑ | — ⏑ ⏑ — ◆ (2,2,2,2)

Il y a là quatre ensembles étroitement affiliés, bien qu' aucun ne ressemble exactement à l'autre.

Quand au mouvement eurythmique, extrêmement riche comme on peut l'entendre désormais à l'oreille aussi bien que par l'esprit, il est clairement et uniformément établi en correspondance directe sur des proportions de quartes.

La différence entre la métrique accentuelle et la métrique quantitative de Khalil est donc énorme. L'une repose sur l'empirisme qui se contredit à tout instant, l'autre sur un structuralisme logique et harmonique de la durée qui explique sans défaut la beauté et l'exactitude des proportions d'un mouvement donné.

Plus loin à la page 919, Edgar Poe scande encore le distique suivant de cette manière:

Can it be / fancied that / Deity / ever vin / dictively ‖
Made in his / image a / mannikin / merely to / madden it ? ◆

— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑
— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ⏑ ?

en excluant du compte trois syllabes qui le gênaient (la dernière des mots deity, vindictively et merely) alors qu'avec toute la bonne volonté du monde il est tout à fait impossible de réduire le trois syllabes en question à des point-voyelles.

Scansion eurythmique de ce même distique:

Can it be fan / cied that de / ity ever vin / dictively ‖
Made in his i / mage a manni / kin merely / to madden it ? ◆

⏑ — ⏑ — | — — ⏑ | ⏑ — ⏑ ⏑, — | — — — ‖ (1,3,1,3)

— ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ⏑ | — — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ — ◆ (3,3,3,1)

A la fin de la page 921, il donne encore le vers suivant qu'il scande de cette manière :

See the / delicate / footed / reindeer /

— ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ | — —

Scansion eurythmique:

See the deli / cate footed / reindeer /

— ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ — | — — (2,2,2)

D'après ces quelques exemples, il est désormais très aisé de voir comment l'accentuation peut plus ou moins fausser l'idée du mouvement et celle des proportions. Bien entendu, il s'agit de métrique et non des poètes mêmes qui, la plupart du temps, entendent fort bien les proportions et le mouvement exacts. Les difficultés ne surgissent que lorsqu'il s'agit d'expliquer.

Nous aimerions ajouter que notre admiration pour Edgar Poe n'en est pas du tout amoindrie; car en fait de prosodie, son essai: *The Rationale of Verse* est le document le plus instructif que nous ayons trouvé. Nous avons lu et relu chacune de ses lignes avec le plus grand soin et avec le plus grand respect. Le fil de la pensée d'un poète aussi éminent que lui nous a donné des preuves inestimables.

"Le Corbeau" qui suit a été théoriquement conçu en séries de quatre double trochées, selon la prosodie accentuelle vue par Poe. Il n'est pas impossible qu'un certain nombre d'ensembles ainsi traités corresponde avec ceux obtenus par traitement strictement temporel, mais cela est tout à fait aléatoire, car non seulement toutes les brèves de Poe ne sont pas égales à une unité de durée mais il lui arrive même de les accentuer et de les tenir pour longues comme il est de coutume dans la poésie anglaise.

Afin de montrer les différences qui surgissent quand les deux scansions sont mises côte à côte, voici la deuxième strophe du dit poème d'après des deux interprétations quantitatives.

Traitement accentuel:

— ⏑ — ⏑ | — ⏑ — ⏑ | ⏑ — ⏑ ⏑ | — ⏑ — ⏑ (2,2,2,3)

⏑ — — ⏑ | — ⏑ — ⏑ | — ⏑ — ⏑ | — ⏑ — (4,2,2,2)

— ⏑ ⏑ — | — ⏑ — ⏑ | — ⏑ — ⏑ | — ⏑ — ⏑ (2,2,2,2)

— ⏑ — ⏑ | — ⏑ — ⏑ | — ⏑ — ⏑ | — ⏑ — (2,2,2,2)

— ⏑ — ⏑ | — ⏑ — ⏑ | — ⏑ — ⏑ | — ⏑ — (2,2,2,2)

— ⏑ — ⏑ | — ⏑ — (2,2)

Traitement temporel:

— — —, ⏑ | — ⏑ —, — | — ⏑, — ⏑ | — ⏑, — — (3,3,3,2,1)

⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ — — | ⏑ — ⏑ — (1,1,1,1)

— ⏑̊ ⏑ — | — ⏑ —, — | — ⏑, ⏑ — | —, ⏑ — — (2,2,3,1,1)

— ⏑ —, — | — ⏑, — — | ⏑, — — ⏑, | — ⏑̊ — (2,3,3,3,2)

— ⏑ —, — | — ⏑, — — | —, ⏑ — —, | — ⏑̊ — (2,3,3,1,2)

— — — | — ⏑ ⏑ — (2,2)

La comparaison des deux scansions montre qu'il n'y a que trois ensembles absolument identiques. Quant aux ensembles particuliers dont l'ordre est apparenté, on en trouve encore dix sur un total de vingt-six; et enfin nous voyons que l'eurythmie est loin d'évoluer régulierement sur une correspondance directe d'ordre pair.

La métrique atomistique qui utilise le temps en fonction de l'accent est donc une chose—même en favorisant le temps autant que possible, comme le conseille H.B. Cotterill—et celle de la structuration de l'eurythmie diatemporelle *non-engagée* une autre. Le mélange illogique de valeurs quantitatives et qualitatives d'ou l'anglais a vainement éssayé de sortir depuis le 17ème siècle est d'ailleurs loin de faciliter l'eurythmie intuitive des poètes, bien qu'ils y arrivent du fait de leur génie, comme c'est le cas dans le poème qui suit.

Toutefois, puisque nous ne voulons pas trop nous écarter de l'effet recherché par le poète, dans l'analyse qui suit, nous réduirons certaines longues en brèves, si la flexion descendante, même un peu forçée le permet, mais les dureés nettement brèves seront gardeés telles quelles sans aucun égard à l'accent.

Nous verrons donc entre autres quelques coupes d'extension suffisante (valeurs de six et de sept mores) et des combinaisons eurythmiques dont l'effet n'est pas toujours semblable à celui du mouvement théoriquement projeté par l'auteur, ce qui n'exclut pas des effets contrapuntiques de toute beauté dûs au génie de l'auteur.

Voici donc ce poème eurythmiquement signifié:

The Raven

Once upon a mid / night dreary, / while I pondered, / weak and weary, ‖
Over many a / quaint and cu / rious volume of / forgotten lore ◆
While I nodded, / nearly napping, / suddenly there / came a tapping, ‖
As of some one / gently rapping, / rapping at my / chamber door. ◆
«Tis some vi / sitor,» I muttered, / « tapping at my / chamber door — ‖
Only this and / nothing more.» ◆

— ⌣ ⌣ ⌣ — | — ⌣ — | ⌣ ⌣ — — | — ⌣ ⌣ —
— ⌣ ⌣ ⌣ ⌣ | — ⌣ — | — ⌣ — ⌣ | — ⌣ ⌣ —
— ⌣ ⌣ — | — ⌣ ⌣ — | ⌣ — ⌣ — | — ⌣ ⌣ —
⌣ ⌣ — — | — ⌣ ⌣ — | ⌣ ⌣ — — | — ⌣ —
— — ⌣ | ⌣ ⌣ — ⌣ — | ⌣ ⌣ — — | — ⌣ —
— ⌣ ⌣ — | ⌣ — —

Ah, distinctly / I remember / it was in the / bleak December, ‖
And each separate / dying ember / wrought its ghost u / pon the floor. ◆
Eagerly I / wished the morrow; / — vainly I had / sought to borrow ‖
From my books sur / cease of sorrow — / sorrow for the / lost Lenore — ◆
For the rare and / radiant maiden / whom the angels / name Lenore — ‖
Nameless here / for evermore. ◆

— — —, ⌣ | — ⌣ —, — | — ⌣ , — ⌣ | —, ⌣ — —
⌣ — ⌣ — | ⌣ ⌣ — — | ⌣ — —, ⌣ | — ⌣ —
— ⌣ ⌣ —, | — ⌣ —, — | — ⌣, ⌣ — | —, ⌣ — —
— ⌣ — ⌣, | — ⌣ —, — | ⌣ ⌣ —, ⌣ | — ⌣ —
— ⌣ —, — | — ⌣, — — | —, ⌣ — — | ⌣ —
— — — | — ⌣ ⌣ —

And the silken / sad uncertain / rustling of each / purple curtain ‖
Thrilled me — filled me / with fantas / tic terrors ne / ver felt before; ◆
So that now, to / still the beatin / g of my heart, I / stood repeating: ‖
«Tis some vi / sitor entrea / ting entrance at / my chamber door — ◆
Some late vi / sitor entrea / ting entrance at / my chamber door; ‖
This it is and / nothing more.» ◆

— ⌣ —, ⏓ | — ⌣, — ⏓ | —, ⌣ ⌣ — | —, ⌣ — ⏓
— ⌣ — ⌣ | — — — | — ⌣ — ⌣ | ⌣ — ⌣ —
⌣ — — ⌣ | — ⌣ — ⌣ | ⌣ — — ⌣ | — ⌣ — —
— — ⌣ | ⌣ — —, — | ⌣ —, ⌣ — | —, — ⌣ —
— — ⌣ | ⌣ — —, — | ⌣ —, ⌣ — | —, — ⌣ —
⌣ ⌣ — — | ⌣ — —

Presently my / soul grew stronger; / hesitating then / no longer, ‖
« Sir, » said I, « or / Madam, truly your / forgivene / ss I implore; ◆
But the fact i / s I was napping, / and so gently / you came rapping, ‖
And so faintly / you came tapping, / tapping at my / chamber door, ◆
That I scarce was / sure I heard you » / — here I opened / wide the door; — ‖
Darkness there and / nothing more. ◆

Deep into / that darkness pee / ring, long I / stood there wondering, / fearing, ||
Doubting, drea / ming dreams no mor / tals ever dared / to dream before; ◆
But the silence / was unbroken, / and the stillness / gave no token, ||
And the only / word there spo / ken was the wis / pered word, « Lenore »; ◆
This I whispered, / and an echo / murmured back the / word, « Lenore » — ||
Merely this and / nothing more. ◆

Back into the cham / ber turning, all / my soul within / me burning, ||
Soon again I / heard a tapping / something lou / der than before. ◆
« Surely,» said I, / « surely that is / something at my / window lattice ; ||
Let me see, then, / what thereat is, / and this mys / tery explore — ◆
Let my heart be s / till a moment, / and this mystery / explore; — ||
Tis the wind and / nothing more. » ◆

Open here I / flung the shutter, / when with many a / firt and flutter, ‖
In there stepped a / stately Raven / of the saintly / days of yore. ◆
Not the least o / beissance made / he; not a minute / stopped or stayed he, ‖
But, with mien of / lord or lady, / perched above my / chamber door — ◆
Perched upon a bus / t of Pallas / just above my / chamber door — ‖
Perched, and sat, and / nothing more. ◆

— ◡ ┼ , — | — ◡ , ◡ — | — , — ◡ ◡ ◡ , | — ◡ ◡ —
— — — , ◡ | — ◡ — , — | ◡ ◡ — , ◡ | — ◡ —
— ◡ — ◡ | — ◡ — | — ◡ ◡ ◡ , — | — ◡ , — —
— ◡̄ — , ◡ | — ◡ — , — | — , ◡ — — , | — ◡ —
— ◡ ◡ ◡ — | — ◡ — | — ◡ — — | — ◡ —
— ◡ — , — | ◡ — , —

Then this e / bony bird begui / ling my sad fan / cy into smi / ling, ‖
By the grave and / stern decorum / of the countenan / ce it wore, ◆
«Though thy crest be / shorn and shaven, / thou, » I said, « art / sure no craven, ‖
Ghastly grim and / ancient Raven / wandering from the / Nightly shore — ◆
Tell me what thy / lordly name is / on the Night's Plu / tonian shore ! » ‖
Quoth the Raven, / « Nevermore. » ◆

— — ◡ | ◡ ◡ — ◡ — | ◡ — — , — | ◡ — ◡ — | —
— ◡ — ◡ | — ◡ — , — | ◡ ◡ — , ◡ | — —
— — — , ◡ | — ◡ — , — | — ◡ , — — | — , ◡ — —
— ◡̄ — , ◡ | — ◡ — , — | — , — — ◡ , | — ◡ —
— ◡ — , — | — ◡ — — , | — ◡ — ◡ | — ◡ —
— ◡ — , — | ◡ ◡ —

Much I marvelled / this ungainly / fowl to hear dis / course so plainly, ‖
Though its answer / little meaning — / little relevan / cy bore ; ◆
For we cannot / help agreeing / that no living / human being ‖
Ever yet was blessed / with seeing / bird above his / chamber door — ◆
Bird or beast u / pon the sculptured / bust above his / chamber door, ‖
With / such name / as « Nevermore. » ◆

— ⌣ , — — | ⌣ ⌣ , — ⌣ | — ⌣ , — — | — , ⌣ — —
⌣ ⌣ — — | ⌣ ⌣ — — | ⌣ — ⌣ ⌣ , — | ⌣ ⌣ —
— ⌣ ⌣ — | — ⌣ ⌣ — | — — ⌣ — | ⌣ ⌣ ⌣ —
⌣ ⌣ — ⌣ | — — ⌣ | — ⌣ — — | ⌣ — ⌣ —
— ⌣ — ⌣ | — ⌣ — — | — ⌣ ⌣ — | — ⌣ —
— — — | — ⌣ ⌣ —

But the Raven, / sitting lonely / on that placid / bust, spoke only ‖
That one word, a / s if his soul in / that one word / he did outpour. ◆
Nothing farther / then he uttered ; / not a feather then / he fluttered — ‖
Till I scarcely / more than muttered: / «Other friends have / flown before » ◆
On the morrow / *he* will leave me / as my Hopes have / flown before. » ‖
Then the bird said, / « Nevermore. » ◆

— ⌣ — , | ⌣ — , | ⌣ ⌣ | — , — ⌣ — , | — ⌣ — ⌣
⌣ — — ⌣ | ⌣ — — ⌣ | — — — | ⌣ ⌣ — —
⌣ — — ⌣ | — ⌣ ⌣ — | ⌣ ⌣ ⌣ — | ⌣ ⌣ —
⌣ — ⌣ | ⌣ — | — ⌣ — ⌣ | ⌣ — ⌣
— ⌣ — , — | ⌣ — , — — | — , ⌣ — — , | — ⌣ —
— ⌣ — , — | ⌣ ⌣ —

Startled at the / stillness broken / by reply so / aptly spoken, ‖
« Doubtless, » said I, / « what it utters / is its only / stock and store, ◆
Caught from some un / happy master / whom unmerci / ful Disaster ‖
Followed fast and / followed faster / till his songs one / burden bore — ◆
Till the dirge / s of his hope that / melancholy bur / den bore ‖
Of Never — / « Nevermore. »

— ⌣ — ⌣ | ⌣ — ⌣ — | — ⌣ ⌣ | — ⌣ — —
— — ⌣ — | ⌣ ⌣ ⌣ | ⌣ — — ⌣ | ⌣ — —
— — ⌣ — | ⌣ — — ⌣ | ⌣ — — ⌣ | — ⌣ — ⌣
⌣ — — ⌣ | ⌣ — — ⌣ | ⌣ ⌣ — — | — ⌣ —
— ⌣ — ⌣ | ⌣ — — | ⌣ — ⌣ ⌣ , — | ⌣ —
— ⌣ — | ⌣ ⌣ —

But the Raven / still beguilin / g all my sad sou / l into smiling, ||
Straight I wheeled a / cushioned seat in / front of bird and / bust and door; ◆
Then, upon the / velvet sinking, / I betook my / self to linking ||
Fancy unto / fancy, thinking / what this ominous / bird of yore — ◆
What this grim, un / gainly, ghastly, / gaunt, and ominous / bird of yore ||
Meant in croa / king « Nevermore. » ◆

— ⌣ —, — | — ⌣, — — | —, ⌣ — —, | — ⌣ —, —
— ⌣ — ⌣ | ⌣ — — ⌣ | — ⌣ — ⌣ | — ⌣ —
— ⌣ — ⌣ | — ⌣ —, — | — ⌣, — — | —, ⌣ — —
— ⌣ —, ⌣ | — —, — ⌣ | —, ⌣ ⌣ ⌣ —, | — ⌣ —
⌣ — —, — | —, ⌣ — ⌣ | —, ⌣ ⌣ ⌣ —, | — ⌣ —
— — — | — ⌣ ⌣ —

This I sat en / gaged in guessing, / but no sy / llable expressing ||
To the fowl whose / fiery eyes now / burned into my / bosom's core; ◆
This and more I / sat divining, / with my hea / d at ease recli / ning ||
On that cushion's / velvet lining / that the lamp-light / gloated o'er, ◆
But whose vel / vet violet li / ning with the lamp- / light glating o'er ||
She shall press, ah, / nevermore ! ◆

— ⌣ — ⌣ | — ⌣ —, — | — —, ⌣ | ⌣ — —, — | —
— — ⌣ | ⌣ — —, — | — —, ⌣ | ⌣ ⌣ —, ⌣ —
— ⌣ —, — | — ⌣, — — | —, ⌣ — —, | ⌣ ⌣ — —
⌣ — ⌣ — | — ⌣ — | — — ⌣ | ⌣ — ⌣ ⌣ —
— ⌣ — — | — ⌣ — | — ⌣ — — | — ⌣ —
— ⌣ —, — | ⌣ ⌣ —

Then, methought, the / air grew denser, / perfumed fro / m an unseen cen / ser
Swung by Se / raphim whose foot- / falls tinkle / d on the tufted floor. ◆
« Wretch, » I cried, «thy / God hath lent thee — / by these angels / he
hath sent thee ||
Respite — respite / and nepenthe / from thy me / mo ries of Lenore ! ◆
Quaff, oh quaff this / kind nepen / the and forget this / lost Lenore! » ||
Quath the Raven, / « Nevermore. » ◆

« Prophet! » said I, / « thing of evil! — / prophet still, if / bird or devil! — ||
Whether Tempter / sent, or whether / tempest tossed thee / here ashore, ◆
Desolate, yet all / undaunted, / on this desert / land enchanted — ||
On this home / by Horror haun / ted, — tell me tru / ly, I implore — ◆
Is there — *is* / there balm in / Gilead ? — tell / me — Tell me, I im / plore!» ||
Quoth the Raven, / « Nevermore. » ◆

« Prophet ! » said I, / « thing of evil ! — / prophet still, if / bird or devil ! ||
By that heaven / that bends a / bove us—by that / God we both a / dore— ◆
Tell this soul / with sorrow la / den if, within / the distant Ai / denn, ||
It shall clasp a / sainted maiden / whom the angels / name Lenore — ◆
Clasp a rare and / radiant maiden / whom the angels / name Lenore. » ||
Quoth the Raven, / « Nevermore. » ◆

« Be that word our / sign of parting, / bird or fiend !» I / shrieked, upstar /
ting — ||
« Get thee back in / to the tempest / and the Night's Plu / tonian shore ! ◆
Leave no black plu / me as a token / of that lie thy / soul hath spoken ! » ||
Leave my loneli / ness unbroken ! — / quit the bust a / bove my door ! ◆
Take thy beak fro / m out my heart, / and take thy / form from off my / door ; »
Quoth the Raven, / «Nevermore.»

⌣ — —, — | — ⌣, — — | —, ⌣ — —, | — — — | —
— ⌣ ⌣ — | ⌣ ⌣ — — | — ⌣ — ⌣ | — ⌣ —
— ⌣ —, — | ⌣ ⌣ —, — | ⌣ —, — — | —, ⌣ — —
— ⌣ — ⌣ | ⌣ — —, — | — ⌣, — ⌣ | —, — —
— — —, ⌣ | —, — — | — —, — | — ⌣, — — | —
— ⌣ —, — | ⌣ ⌣ —

And the Raven, / never flitting, sti / ll is sitting, sti / ll is sitting ||
On the pallid / bust of Pallas / just above my / chamber door; ◆
And his eyes ha / ve all the seemin / g of a demon's tha / t is dreaming, ||
And the lamp-light / o'er him strea / ming throws his shadow / on the floor; ◆
And my soul fro / m out that shadow / that lies floating / on the floor ||
Shall be lifted / — nevermore ! ◆

— ⌣ — ⌣ | ⌣ ⌣ ⌣ — ⌣ | — ⌣ — ⌣ | — ⌣ —
— ⌣ ⌣ — | — ⌣ ⌣ — | — ⌣ — — | — ⌣ —
— ⌣ — ⌣ | — ⌣ —, — | ⌣ ⌣ ⌣, — ⌣ | —, — —
— ⌣ —, — | — ⌣, — — | —, — ⌣ —, | — ⌣ —
— — —, ⌣ | — —, ⌣ — | —, — — ⌣, | — ⌣ —
— ⌣ —, — | ⌣ ⌣ —

Complete Tales and Poems. Edgar Allan Poe.

Dans ce poème eurythmiquement signifié, les ensembles et les mouvements obtenus ne correspondent pas toujours à ceux que l'auteur a projetés selon sa théorie jouant sur le temps et l'accent; ceci, parce que malgré la tradition occidentale, le temps et l'accent ne sont pas de même nature.

En fait, quand les proportions rythmiques et harmoniques sont structurellement unifieés entre elles à travers une norme temporelle, il importe peu de debiter un vers en cinq mesures de huit unités de temps ou en quatre ou même

en tout groupement accentuel ou sémantique que l'on voudrait bien choisir: rien de tout cela ne trouble la structure formelle et la transitivité du motif. Mais si pour donner satisfaction au mouvement accentuel, on change aussi la structure indiciaire du clavier, on change aussi le motif des relations d'ordre et les intervalles congruents aux proportions formelles bien qu'il semble qu'on ait exactement fait le contraire.

Le forçage de la vitesse du débit peut donc plus ou moins heureusement arranger, équilibrer deux mouvements différant en poids, mais en dehors d'une coincidence comparable à l'espèce fleurie du contrepoint, même avec l'appui de tout l'arsenal de la sonorité, l'accent n'a aucune prise sur le motif fonctionnel, *hors-temps,* des relations d'ordre et des intervalles dont l'influence procède d'une architecture scientifique *non - engagée.*

CONCLUSION

D'après cet examen sur trois différents média d'expression quantitative, il ressort assez clairement que dans chaque langue où groupe de langues on devra individuellement étudier, comparer le comportement des syllabes en suivant les normes eurythmiques et celles des mètres qui s'en rapprochent le plus.

Dans l'harmonie il n'y a rien de conventionnel, que l'on se détrompe bien vite; chaque culture s'est plus ou moins conditionnée à certains accords; c'est l'habitude même qui est conventionnelle... Aussi étrange que cela puisse paraître au premier abord, l'harmonie est le produit d'une science spéculative absolument *exacte,* aucune langue quantitative n'échappe à ses règles. (36)

Le jeu des voyelles ???, les ictus, les assonances internes ou finales ne sont qu'une partie du « miel » que l'abeille doit confier à « l'alvéole » , miel auquel on doit prendre goût dans un exposé de prosodie ; tandis que la métrique c'est la rûche même et sans rûche - pas de miel !

Si l'on continue de biaiser en délaissant les vertus flexionnelles de la quantité, dans quelques siècles, les langues européennes, à commencer par celles du Monde Roman pourraient fort bien glisser vers le monosyllabisme à tons...

Il appartient aux maîtres responsables de nos langues soeurs de choisir la mort ou la vie de la quantité ou toute une multitude de mouvements, de proportions et d'harmonies, dont certaines langues sont à jamais privées.

Déclenchez le balancier d'un métronome, disons au rythme d'un battement presto par syllabe longue et récitez un texte que vous aimez ou même une colonne du dernier journal, et jugez par vous-même: les langues romanes ou celles du Nord sont-elles quantitatives, et sont-elles pourvues de vertus flexionnelles, oui ou non ?

Si elles le sont, quel est le choix le plus sage : ignorer ces qualités jusqu'à la raideur et l'embarras irréparables, ou intégrer ce poids au clavier diatemporel où l'eurythmie épargne si bien le forçage des modulations de la voix?

Etoufferait-on l'âme en puissance de ces dons légitimes qui souffrent par méprise, dans un oubli mortel ?

Il n'appartient plus qu'aux sages de *choisir* ...

* * *

NOTES

1– En s'inspirant apparemment de la méthode en usage dans les langues monosyllabiques, Maurice Grammont, dans ses travaux sur la poésie française (où sauf la métrique tout est profondément traité), a même hélas essayé de représenter l'harmonie quantitative à travers le retour des voyelles; mais chose fort curieuse, il ne l'a trouvée que dans l'alexandrin, où en principe il y a déjà une foule de symétries et de possibilités de choix.

2– (L'illustre mathématicien anglais Bertrand Russel a déploré que, par son empreinte intellectuelle, "Aristote ait été l'un des plus grands fléaux de la race humaine". De leur côté, Eric-Temple Bell et Lancelot Hogben sont d'accord pour dénoncer l'influence déplorable de Platon: il fût le point de départ de "sombre superstitions" et de "fantastiques puérilités", à une époque où la véritable élite attribuait la même valeur aux deux phrases: 13 est un nombre premier; 13 est un nombre néfaste." ... Comme l'écrit (1937) le savant tchéque Léon Chwistek, "la principale cause de la niaiserie de certaines de nos doctrines actuelles est l'absence d'esprit critique venue de la métaphysique idéaliste des Anciens.") *Note 2. page 22. Le mystère des nombres et des formes.* Marcel Boll. Ed. Larouse 1941.

3– Khalil, déjà lettré apprit l'arabe et, sous la requête de ses maîtres et amis, il se convertit à l'Islam.

Ce célèbre esthète iranien qui vécut à Bassorah vers le milieu du neuviève siècle de l'ère chrétienne fixa le mouvement et la durée indiciaire des syllabes de l'arabe avec des signes diacitiques, composa un dictionnaire révélant de larges connaissances du sanskrit et de la phonétique, introduisit une structuration métrique de proportions harmoniques transitivement signifiées et rédigea en un monde alors assez hostile au sujet, un traité sur la musique dont il ne reste malheureusement aucune trace bien qu'il ne soit plus impossible d'en deviner les grandes lignes. Voir ce nom ainsi que le mot Arud (métrique) dans l'Encyclopédie de l'Islam.

4– En effet, faut-il être physicien ou ingénieur pour conduire une voiture?

5– Voici quelques exemples de la vertu flexionnelle des voyelles en question: Siâhe ⌣ — ⌣ et siah ⌣ —, râhe — ⌣ et rah —, mâhe — ⌣ et mah—, dîgar — — et degar ⌣ —, soûyé — ⌣, soûye — — et soyé ⌣ —; shâhanshâhe — — — ⌣, shahanshâhe ⌣ — — ⌣, shâhanshah — — — et shahanshah ⌣ — — donnent même quatre formes quantitatives pour le même terme; mais malgré le nombre de procédés facilitants au point de vue quantitatif,

soyons certains qu'il est aussi difficile de composer un beau poème en persan que dans n'importe quelle autre langue.

6– "J'aurais à ce propos bien des choses à dire sur la prosodie française. Je pourrais montrer qu'elle obéit aux mêmes lois générales qui régissent la prosodie arabe.... Je réserve ces questions pour un travail spécial. *Journal Asiatique. Note sur la Métrique Arabe. Aout-Sept.* 1877. *p.* 113 Stanislas Guyard.

7– "La pensée grecque était essentiellement anti-algébriste, parce qu'essentiellement concrète: les Anciens s'intéressaient trop passionnément à la forme pour elle-même." (Tobias Dantzig).... "Les grecs manifestèrent une flagrante partialité à l'égard des sujets qu'ils jugeaient dignes d'être étudiés. Parag. 88, note; ils se sont entêtés à maintenir un fossé profond entre le nombre et la forme.... Ils n'eurent pas le souci des énoncés généraux; ils ne se sont pas intéressés aux méthodes: ils ont laissé quelques vérités stériles, subtilement déduites" (Jean Palseneer). Note 2. page 80. *Le mystère des nombres et des formes.* Marcel Boll. Ed. Larousse, 1941.

8– Cet exemple donné comme modèle de test par S. Razi, page 22, afin de faire sentir l'avantage de connaître la métrique, montre bien que l'isochronie est indispensable, mais qu'elle ne suffit pas en soi. Il faut encore dans le distique une unité du motif des relations d'ordre.

Quant au fondement logique qu'il suit lui-même sans faute, il n'analyse et ne nous explique jamais rien, d'ailleurs tout comme les autres maîtres en la matière pour qui un ésotérisme farouche était de règle.

9– Ces exemples de Racine et de Musset, ainsi coupés, ont été extraits du chapitre de la Variété du mouvement rythmique, pp. 116–121, *Petit Traité de Versification Française*. Maurice Grammont. Nous donnerons plus loin, dans la partie consacrée à la scansion, la structure de ces vers par groupements eurythmiques.

10– Exemples extraits du *Vers Français.* Maurice Grammont pp. 63–65.

11– Ces termes sont mis entre guillemets, parce que d'après les proportions eurythmiques transitivement signifiantes il n'y a aucune coupe ternaire possible dans l'alexandrin.

12– La conception arbitraire de l'égalité quantitative des syllabes du français semble nécessiter une revision dont le résultat ne peut faire que grand bien.

13– En fait, les diverses conceptions de coupes sémantiques, dites rythmiques vont d'un extrême à l'autre, surtout en prose. En voici une où l'on voit *une* syllabe (l'article de conjonction *et,* auquel on confère probablement la valeur

d'une ronde musicale, devenir l'équivalent rythmique d'une série de trente-deux syllabes)! ! ! «. . . . *et,* malgré la résistance du monde, il y établira . . .» Voici la citation entière :

« Il ira, / cet ignorant en l'art de bien dire, / avec cette locution rude, // avec cette phrase qui sent l'etranger, // il ira en cette Grèce polie, / la mère des philosophes et des orateurs /// et, / malgré la résistance du monde, / il y établira plus d'Eglises que Platon n'y a gagné de disciples par cette éloquence qu'on a cru divine. »

Il est grand temps de reviser les données du rythme et de l'harmonie quantitative et de ne plus mélanger toutes les coupes y compris celles des parties montantes et descendantes du mouvement oratoire dont il est particulièrement question dans l'exemple sus-mentionné.
Scansion eurythmique de cette période de Bossuet:

« Il ira, ce / t ignorant en l'art de bien / dire, avec / cette ‖
locution ru / de, avec cette / phrase qui sent / l'étranger, ◆

⏑ ⏑ — ⏑ | — ⏑ — ⏑ | — ⏑ — | +— ⏑ — | — (2,2,2,2)
⏑ ⏑ — +— | ⏑ — — | — ⏑ ⏑ — | +— — — (1,1,3,n)

il ira en / cette Grèce / polie, la mère / des philosophes ‖
et des orateurs / et, malgré / la résistan / ce du mon, ◆

⏑ ⏑ — ⏑ | — — ⏑ | ⏑ +— ⏑ — | ⏑ ⏑ ⏑ — (1,3,1,1)
⏑ ⏑ ⏑ ⏑ +— | — — ⏑ | ⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ +— (1,3,1,1)

de il y établi / ra plus d'Egli / ses que Platon / n'y a gagn ‖
é de disciples / par cette élo / quen ce qu'on a c / ru divine » ◆

⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ | ⏑ ⏑ — — | ⏑ — ⏑ +— | ⏑ ⏑ — (1,1,1,1)
⏑ ⏑ — +— | ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ +— ⏑ (1,1,3,1)

Nous avons indiqué les grands accents sémantiques par une croix au-dessus des pradigmes, D'une façon générale ils aident à trouver le mètre, si on sait toutefois s'en servir et éventuellement les étudier en fonction des proportions et des mouvements eurythmiques et non pas dans le sens contraire, ce qui ne donnerait aucun résultat utile à l'esthétique du mouvement.

14– *Complete Tales and Poems* of Edgar Allan Poe. The Modern Library N. Y. 1938.

15– L'ouvrage de Razi, écrit il y a plus de six siècles expose ce phénomène au chapitre de la scansion, page soixante-douze, de la troisième à la septième ligne.

Stanislas Guyard le confirme à la cinquième page de son *Introduction,* en se basant sur les dernières données de la phonétique:
« Helmholtz a observé que l'émission d'une voyelle est toujours précédée et accompagnée pendant toute sa durée d'un certain bruit, engendré par le frôlement de l'air contre les parois de l'arrière-bouche et de la bouche. Ce bruit est naturellement une consonne légère. Avec la voyelle A, par exemple, la consonne est une aspiration gutturale «(Le mot expiration serait plus juste. A.F.M.)» parce qu'elle se produit dans l'arrière-bouche. Avec la voyelle I, cette consonne est une palatale, un J allemand très léger. Avec la voyelle OU, c'est une labiale, W très léger. Beaucoup de langues négligent d'indiquer ces consonnes dans l'orthographe. Ainsi, nous écrivons il, à, où, sans noter la palatale, la gutturale ni la labiale qui précèdent chaque voyelle. Au contraire, dans d'autres langues, en grec, par exemple, et dans les langues sémitiques, la consonne légère dont je parle est toujours figurée: En grec, par l'esprit doux, qui représente suivant les cas la gutturale, la palatale, ou la labiale; dans les idiomes sémitiques, par le *hamza* et souvent par les lettres *elif* *ya* et *waw.*

Ainsi, de même que toute consonne est suivie dans la prononciation d'une voyelle ou d'une résonnance quelconque, fut-elle imperceptible à une oreille peu exercée, de même, toute voyelle est précédée d'une consonne, et ce n'est que par abstraction que l'on peut imaginer une voyelle isolée. »
Journal Asiatique. *Mai-Juin* 1876. *Aout-Sept.* 1877. *Théorie Nouvelle de la Métrique Arabe.* Stanislas Guyard.

Ajoutons que ces observations phonétiques doivent être faites à un moment donné et une fois pour toutes, car en métrique il ne doit plus *jamais* être question des qualités de la durée.

16– Parler d'un nombre de vibrations dans un temps donné est une affirmation logique, tandis que l'expression suivante: le nombre de vibrations et le temps donné sont une seule et même chose ne l'est pas.

17– Il s'agit ici du rythme structurel. Le rythme naturel étant ce que la mélodie est à la structure du clavier.

18– Il faut bien entendre: proportion de syllabes fermées par une consonne.

19– «L'eurythmie dépend de formes en fonction de relations d'ordre de mues et de quiesentes selon des proportions numériques et quantatitatives

qui plaisent aux sens d'une façon particulière. Si la parole se conforme à cet ordre de choses, nous avons affaire à la poésie. Sinon à l'eurythmie musicale.» *Meyâr ol Ashâr* (Les normes de la poésie). Khadjeh Nassir el din Toussi. Page 3. Edition de Téhéran.

Comme cette référence indubitable de développements structuralistes méconnus peut paraître trop isolée pour être d'importance, voici un texte de l'iranologue Henri Corbin ayant rapport à une série de philosophes iraniens qui ont cherché à travers cette science spéculative la synthèse du physique et de la métaphysique.

« Quelqu'un me fera remarquer peut-être que l'existentialisme est déjà dépassé, hors de jeu. Une autre idéologie s'y est déjà instituée, et elle fait fureur un peu partout sous le nom de « structuralisme». Venons en à cette question pour finir, et abordons- là en évoquant la discipline du *ta'wil.* Je pense ici aux monouments de *ta'wil* édifiés au long des siècles par des penseurs et mystiques iraniens tels que Rûzbehân Bagli Shîrâzî, 'Alâoddawleh Semnânî, Haydar Amolî, Sayyed Ahmad Alawî, gendre de Mîr Dâmâd, Mollâ Sadrâ lui-même, etc. Le *ta'wil,* c'est-à-dire l'herméneutique spirituelle du Livre, tel que le pratiquent ces penseurs, présuppose, parce qu'il est fondé sur la science des correspondances, l'intuition de ce que nous appelons « structure». Il conduit à entendre la vérité spirituelle à chaque niveau des mondes où la signification du texte est portée, la vérité spirituelle étant à chacun de ces niveaux respectifs la vérité littérale. Il se passe la même chose qu'en musique où une mélodie reste la même, parce que la structure persiste alors tous les éléments sonores en sont changés, lorsqu'on la transpose d'un ton à l'autre.

A quiconque a médité et approfondi le *ta'wil* pratiqué par nos penseurs, le "structuralisme" ne révèle rien de très nouveau.»
Acta Iranica I. Janvier - Mars 1968. Bibliothèque Impériale Pahlavi. Téhéran.

20– Voici à titre d'exemple une forme de vers ancien, dit lourd, en usage en Perse; Dans les "fahlaviâts", dont le mètre est:

⌣ — — — | ⌣ — — — | ⌣ — — ‖

Il est clair que l'on recherchait déjà, mais pourtant sans trop de rigueur, des accords de conjonction sur des ensembles harmoniques en soi et entre eux puisque l'on mettait volontiers la mesure — ⌣ — —, tout à fait en désaccord avec la progression impaire du mouvement original à la place de

⌣ — — —:

⌣ — —, — | ⌣ —, — — | ⌣, — — 1,2,3,n(4)

— ⌣ —, — | ⌣ — —, — | ⌣ — — 2,2,3,n(4)

De même, après la démarcation des groupements et des intervalles éminemment harmoniques institués par Khalil, le dispondée à parité stable — base d'isochronie indiciaire et norme commune aux anciens perses, aux grecs et aux latins — disparait assez vite de la poésie persane.

En fait de comparaison historique, après l'avènement de cet esthète, l'Asie Occidentale fit en poésie, ce que l'Europe fit en musique avec la clavecin bien tempéré.

21– A notre avis, les allitérations et les assonances libres et imprévues, confèrent au verbe mesuré une richesse, une harmonie des sons beaucoup plus raffinée que la rime. En voici quelques exemples extraits d'un poème de très grande valeur; mais retenons aussi que ce genre d'harmonie fait nettement partie de la prosodie et ne concerne pas la métrique:

« Le voyez-vous sur la tour la plus céleste
Du haut palais avec une torche en poing ?
Il la brandit comme un héros fait d'un ceste:
D'en bas on croit que c'est une aube qui point.

Qu'est ce qu'il dit de sa voix profonde et tendre
Qui se marie au claquement clair du feu
Et que la lune est extatique d'entendre ?
« Oh ! je serai celui-là qui créera Dieu!»
. . . .

La torche tombe de sa main éployée,
Et l'incendie alors hurla s'élevant,
Querelle énorme d'aigles rouges noyée
Au remous noir de la fumée et du vent. »

Crimen Amoris. Jadis et Naguère. Verlaine

Remarquez la généralité des o et des ou de la première strophe et le rapprochement des mots *tour* et *torche.* Dans la deuxième, ce sont les i qui prédominent et la consonne k.

Dans la troisième, ce sont les n qui sont mis en valeur, avec un dernier rappel avec le mot *vent,* ainsi que les sons en o et en ou.

Au point de vue métrique, une ou deux strophes de ce tableau grandiose pourraient être plus fortes dans l'expression di motif, mais Verlaine mérite quand même de grands éloges pour avoir su à peu près parfaitement manier à l'oreille unc tessiture difficile et rare en français.

22– Voir la scansion harmonique de ces exemples dans le chapitre: *L'eurythmie naturelle du vers français* où la stylisation et les paradigmes feront

mieux comprendre ce dont l'oreille se réjouit sans trop savoir pourquoi.

Nous donnerons de même un exemple schématique de Saadi, pour montrer encore une fois, ce que les grands génies peuvent faire avec de la prose rythmée dont la scansion demande, semble-t-il, une plus grande maîtrise à cause de la variété des mouvements et des tessitures mélangées pourtant bien équilibrées entre elles à travers des relations d'ordre congruents.

23– Le persan étant très riche en voyelles longues, on peut aisément faire varier le poids d'un stikhos jusqu'à quatre unités de temps, en ayant seulement recours au jeu des pauses stabilisatrices, sans rien changer dans la proportion indiciaire des ensembles eurythmiques.

En français entre autres, on cultive intuitivement cette possibilité de différence, cette marge esthétique; c'est pourquoi le dernier ensemble d'un stikhos varie assez souvent en valeur littérale avec son pendant. Cela peut choquer l'oeil, mais non l'oreille à qui le vers s'adresse. C'est aussi d'après ce même principe de possibilité de marge esthétique que quelques mètres à forme fixe apparemment inégaux ont aussi été institués.

24– Le minimum étant de l'ordre d'une pause stabilisatrice par séquence fondamentale ou pleine, si l'on descend trop régulièrement au-dessous de la proportion iosrythmique normalisée, la sensation du rythme s'affaiblit, se perd même, ce que l'on est alors obligé de compenser par des artifices peu certains tels que ceux du jeu des voyelles, des tons et des accents, et même encore par une variété forcée dans la vitesse du débit.

25– Un départ métrique au - dessous du niveau de l'ensemble a été et serait encore voué à l'échec car il ne peut mettre à profit des notions d'ordres et d'intervalles signifiants dont il est logiquement exclu.

26– Même les sons musicaux dépendent de ce principe. Il doit y avoir un référentiel ou un rapport semblable entre la fréquence et les intensités périodiques qui les accompagnent. « L'escillation sinusoïdale selon sa définition mathématique n'existe que dans les traités: si elle était présente dans la nature, elle préexisterait à notre naissance et durerait au - delà de notre mort, et nous serions incapables de la remarquer, de même que nous ne remarquerions pas le bleu d'un ciel toujours sans nuages s'il n'y avait pas de nuit. » *Revue d'Ethétique* (2–3–4) 1968. Page 306. Winekel.

27– La barre perpendiculaire du milieu de la ligne signifie une coupe métrique et les petites barres venant au - dessus des longues indiquent la durée de la pause stabilisatrice, chacune d'elles étant égales à une unité de temps.

28– Il est assez clair que si les rétablissements d'équilibre ne s'effectuaient que par leur valeur strictement nécessaire (c'est-à-dire par une seule unité de

temps: auquel cas et faute de nécessité certaines séquences comme le double-trochée en seraient même entièrement dépourvues), l'énonciation artificielle et forcée des syllabes prendrait alors une tournure des plus grotesques. Le mouvement rythmique doit avoir une certaine commutativité, un certain jeu signifié par l'intersection comme dans un roulement à billes, faute de quoi il se grippe; mais cela ne peut avoir de sens esthétique qu'à travers une structuration normalisée où les fonctions s'épaulent les unes les autres et varient par rapport à des unités toujours constantes.

29– Avec la longue (dont la valeur indiciaire est égale au premier nombre pair) comme *unité de rapport,* il est même évident que les subdivisions s'établiraient aussi par chiffres pairs, ce qui est en contradiction flagrante avec l'harmonie causale qui recheche des retours numériquement sensibles et non pas une stabilité parfaite où le rétablissement d'équilibre et la sensation d'un certain ordre se butteraient à l'absurde.

30– La terminologie arabe étant très souvent imagée, nous préférons donner aux termes en question: (les *cordes,* les *chevilles.* les *distances*); termes provenant de l'appareillage des tentes, le sens plus direct qui découle naturellement de la logistique.

31– Au point de vue du son quantitatif, la longue est formée d'une partie ascendante et d'une partie descendante, qui ne sont pas indifféremment égales à deux brèves.

32– Pour la transcription prosodique, nous avons adopté les signes classiques par raison d'habitude et de commodité; mais il n'est pas inutile de faire remarquer que les signes de la métrique de Khalil, qui consistent en mues et en quiescentes, sont des signes de phonétique quantitative plus exacts: car dans toute syllabe composée il y a d'abord un éclatement, une poussée d'énergie, puis une durée plus ou moins sonore ou même un silence total, que l'on indique en métrique par le signe de la quiescente; celle-ci prend fin là où un autre éclatement a lieu, et sa durée variable dépend de la pause qui suit, si toutefois il y en a une.

D'après les signes de Khalil, les unités métriques ou éléments constitutifs, se transcrivent de la façon suivante:

O| = —, OO = ⌣ ⌣, OO| = ⌣ —, O|O = — ⌣,
OOO| = ⌣ ⌣ — .

où la forme ronde (*la mue*) représente le mouvement et le trait perpendiculaire, la partie descendante (*la quiescente*) de la longue littérale.

33– Texte de Râzi Page 27. En fait Razi, de même que tous les esthètes orientaux en général, fuit la parité stable comme la peste. Il évite même le spondée d'une façon fort curieuse; il donne bien l'élement plein (⌣ ⌣ —) car on y a déjà la possibilité d'une variété, d'un certain contraste minimal entre deux termes, mais afin de ne pas avoir recours au spondée (un rapport égal et *immediat!*), pourtant utile en tant qu'élément constitutif, il énonce que tout compte fait les élément primes et moyens suffisent à la formation de toutes les mesures harmoniques, ce qui est exact.

Quant à se servir du dispondée, il tient cela pour une «*faute évidente*» Page 79., mais aucune explication édifiante ne suit, comme d'habitude.

34– Cette réaction a pourtant des degrés, car certains poètes contemporains, notamment Forough Farokhzâd, Ahmad Shamlou, Nâder Nâderpour, Fereydoun Moshiri, M. Omid, Fereydoun Tavallali et même de très jeunes tels qu'Ahmad Rezâ Ahmadi, n'oublient ni le rythme ni le coulant du motif, bien qu'au premier abord la forme de leurs vers libres paraisse être complètement désordonnée.

La fonction structurelle de n'importe quelle discipline peut être estompée ou aiguisée, soit! mais l'ignorance ou la négation d'une charpente logique qui a mis si longtemps à se faire consciemment connaître dans l'histoire de la civilisation ne peut mener qu'à la médiocrité, et même à l'absurdité de l'expression poétique.

35– Ce beau livre à faire devrait avoir trois parties: la métrique, la prosodie et la rhétorique.

36– Pas même celle des aborigènes d'Australie qui nous donne encore une preuve de plus.

Voici une invocation à la pluie qu'ils accompagnent de boomerangs entrechoqués (Recueilli pas Sir Baldwin Spenser. *The Sacred Books of the World.* A.C. Bousquet. 1954)

Dad a da da
Dad a da da
Dad a da da
Da kata kay

Ded a ded o
Ded o ded o
Ded o ded o
Da kata kay

La transcription donnée ne signifie aucun pattern éminemment esthétique.

```
 2           2            2            2
— ⏑ ⏑ —    — ⏑ ⏑ —     — ⏑ ⏑ —     ⏑ ⏑ ⏑ —   ‖
 2          2            2            2
— ⏑ — ⏑    — ⏑ — ⏑     — ⏑ — ⏑     ⏑ ⏑ ⏑ —   ◆
```

Mais au point de vue eurythmie tout y est. Maintenant, si leur vocabulaire semble ne pas s'élever au-dessus du niveau des onomatopées enfantines au charme fort approprié telles que:

" Sagada, dougada, boum !
Mangada, pataka, tac !
Buguidi, riguidi, couic ! "
Cendrillon

c'est une question d'opinion; ces mots aborigènes expriment la pluie, cette pluie bienfaisante qui leur donnera des larves et des racines pour leurs tripes et ils doivent leur sembler aussi profonds que ceux de Shakespeare; que dis-je! que ceux de Jésus pour un Anglais.

QUELQUES TERMES DE METRIQUE

UNITE DE RAPPORT

Temps normatif de la syllabe brève dont la valeur structurelle est toujours constante: une more ou une unité de temps. Toute durée sonore ou atone se mesure selon cette norme en dehors de tout engagement qualifatif.

UNITE METRIQUE

Durée structurelle de la syllabe longue dont la valeur indiciaire est égale à deux mores: deux unités de temps.

METRIQUE DIATEMPORELLE

Structuralisme de l'harmonie et du rythme unifiés à travers des degrés de temps logiques.

Indiciairement fondée sur des contrastes minimaux et des fonctions d'ordre, la structuration de l'harmonie temporelle non-engagée, évoluant sur des proportions et des intervalles nécessaires et suffisants (quartes et quintes justes), s'érige par permutations circulaires et par transformations autoréglées en anneaux et en corps d'où des groupes de même motif dérivent par allègement des paramètres fondamentaux ou par substitution d'ordre congruent.

ACCENT TONIQUE

Elévation de la voix sur une syllabe en hauteur ou en intensité. Cette qualité tonale reste en dehors du nombre qui est strictement temporel.

ACCORD DE CONJONCTION

Relation d'ordre éminemment transitif entre brèves signifiant le rapport formel dans un groupement ainsi que l'intervalle congruent des ensembles harmoniques. Ex:

2 2
— ⌣ — — | — ⌣ — —

ANNEAU METRIQUE

Groupe de mètres donnant le même type de relation d'ordre par permutations circulaires.

BASE INDICIAIRE

Valeur littérale en mores des syllabes d'ensembles métriques numériquement consonants ou de consonance mixte. C'est là une forme structurelle non-

engagée, hors - temps si l'on peut dire, en attente de l'évènementiel, c'est-à-dire des tons, des accents et des pauses, ces dernières entrant dans le compte de l'isorythmie structurelle.

COUPE SEMANTIQUE

Transcription du mouvement des idées à travers la phrase ou le vers. C'est là une évaluation entièrement engagée dans l'évènement, et comme il y a une infinité de coupes sémantiques possibles, il est inutile de rechercher à travers *elle* une structuration ou même une explication du rythme ou de l'harmonie temporelle.

DISTIQUE

Moule eurythmique donnant sur toute sa longueur une relation d'ordre uniformément signifiante. Le fait qu'il est composé de deux stikhos est déjà secondaire. En principe, le distique ayant été pensé à l'échelle de l'homme, il doit être possible de le débiter en un seul souffle. Le passage du *rejet* au deuxième stikhos est l'une des preuves tangibles de l'unité du distique.

ELEMENTS CONSTITUTIFS

Ou éléments métriques. Composés partiels compris entre deux et quatre mores. Ils sont tous en-deça de l'ensemble harmonique possible qui nécessite l'accouplement de deux éléments différant en quantité. Souvenons - nous à cet effet que la brève isolée, dénuée d'existence propre ne peut tenir lieu d'élément, en métrique tout au moins. Il y a cinq éléments constitutifs fondamentaux plus un dérivé: ⏑⏑ over — , ⏑ — , — ⏑ , ⏑ ⏑ — , — —

ENSEMBLE METRIQUE

Niveau de combinaison indiciaire comprenant deux éléments constitutifs. Les ensembles métriques sont compris entre la proportion de la quarte et de la quinte justes. Ils sont donc fondamentaux, moyens ou pleins (5,6 et 7 mores). Au-delà de ces normes ils sont diminués ou augmentés.

GROUPEMENT EURYTHMIQUE

Combinaison de valeurs indiciaires en proportions de quartes justes et augmentées structurellement résolues dans le niveau connotatif de mesures à parité stable de huit unités de temps à travers lesquelles les brèves répondent à des motifs de relations d'ordre ainsi qu'à des intervalles harmoniquement congruents aux proportions formelles des ensembles contenus dans une tessiture logique.

GROUPEMENT HARMONIQUE

Succession d'ensembles formellement égaux à des intervalles harmoniquement très signifiants. L'extension suffisante implique la combinaison d'ensembles

septénaires réguliers, celle d'ensembles septénaires et sénaires donnant *nécessairement* un mouvement euythmique inclus au niveau des quartes dont la consonance est mixte, et celle d'ensembles septénaires et penténaires alternés encore transitivement signifiante au niveau des quartes — dans la métrique iranienne tout au moins où seuls les mouvements éminemment transitifs sont pris en considération.

HARMONIE QUANTITATIVE

Succession d'ensembles logiquement définis dont l'affinité des proportions et des intervalles: tous deux signifiés par des relations d'ordre, donnent à l'oreille ainsi qu'à l'èsprit le sens de *l'einfühlung.*

HOMEOMORPHE

En métrique, se dit d'ensembles syllabiquement et quantitativement égaux dont la position des brèves diffère. Ex : — ⌣ — — et — — ⌣ —

ICTUS

Synonyme du terme accent tonique

INTERVALLE METRIQUE

Valeur indiciaire entre brèves d'ensembles harmoniques en relation d'ordre transitivement signifiante.

Comme le temps de la métrique est tout aussi harmoniquement structuré que le clavier bien tempéré (le terme «intervalles sains» est même de Khalil), il est approprié d'utiliser la terminologie courante de la musique pour exprimer ces aspects que la métrique de l'Asie Occidentale utilise d'ailleurs avec une nomenclature identique dans l'expression de la valeur formelle des ensembles.

Les intervalles de la métrique se comptent selon le nombre de mores contenu entre deux signifiants d'ordre, le premier restant hors du compte tout comme en musique dont voici la liste telle qu'elle est donnée par Armando Plebe. *Revue d'Esthétique* (2–3–4). 1968. Page 301

. . . .

« un = seconde mineure
deux = seconde majeure (ou tierce diminuée)
trois = tierce mineure (ou seconde augmentée)
quatre = tierce majeure
cinq = quarte juste
six = quinte diminuée (ou quarte augmentée)
sept = quinte juste
huit = sixte mineure (ou quinte augmentée)
neuf = sixte majeure (ou septième diminuée)
dix = septième mineure (ou sixte augmentée)
onze = septième majeure
douze = octave
. . . . . »

ISOCHRONIE METRIQUE

Temps référentiel de niveau à parité stable de huit unités de temps comprenant la valeur indiciaire en proportions de quartes et les pauses stabilisatrices.

Un groupement isochrone n'est pas nécessairement isorythmique: état qui nécessite des proportions de quartes en relation d'ordre transitif.

ISOMORPHE

En métrique, de même forme indiciaire.

ISORYTHMIE

Succession isochrone d'ensembles en proportions de quartes justes et augmentées en relation d'ordre éminemment transitif. Le nombre connotatif de ce mouvement, allant de huit en huit unités de temps, comprend les valeurs indiciaires et les pauses stabilisatrices.

MESURE APOCOPEE

Mesure harmonique coupée, diminuée, ne venant qu'en fin de stikhos.

Si elle affecte une proportion de quarte juste, la mesure qui en résulte descend indiciairement au niveau d'élément constitutif.

METRIQUE ACCENTUELLE

Système atomiste dans lequel la force des tons régit la longueur de la durée ainsi que les flexions quantitatives quand cela est possible. Il est donc presque limité par nécessité d'alternance aux mouvements iambiques et trochaiques accentuellement signifiés.

Ainsi, non seulement ce système est engagé dans l'évènement, mais la combinaison du temps et des qualités du temps (combinaison qui s'entête à vouloir diviser des pommes par des poires) recèle tellement d'incompatibilités que la polé mique dont elle jouit a fait couler l'encre depuis vingt-cinq siècles ...

METRIQUE TONALE

Arrangements esthétiques de séries de tons dans les langues monosyllabiques de l'Extrême - Orient. Cette métrique dans laquelle les durées n'entrent pas en jeu n'offre au moins pas d'incompatibilités logiques.

MORE

Terme grec. Valeur quantitative égale à la durée de la syllabe brève: une unité de temps.

MOTIF OU PATTERN METRIQUE

Arrangement signifié par la relation d'ordre des brèves à travers un groupement formel généralement conçu selon la coupe d'extension suffisante: les motifs eurythmiques leur étant connexes ou inclus.

MOUVEMENT METRIQUE
Groupement d'ensembles en fonction d'une relation d'ordre.

PARADIGME METRIQUE
Le paradigme est formé soit de signes : la longue et la brève, soit de syllabes représentatives de ces mêmes durées selon un pattern régulier afin de permettre une lecture approchant le mouvement du langage. Ex:

⌣ ⌣ — —, *ta ta tan tan* ou *fa ré lae ton.*

PARAMETRE METRIQUE
Elément ou éléments constitutifs d'un ensemble dépourvus en soi de signifiant d'ordre. Dans ⌣ — — — par exemple, ce qui suit l'iambe est le paramètre de l'ensemble. C'est cette partie surtout qui subit des transformations dans les mètres dérivés.

PARITE INSTABLE
Chiffre triangulaire qui divisé par deux autant de fois qu'il est nécessaire, revient au chiffre trois. Ex: six, douze, vingt-quatre.

PARITE STABLE
Chiffre qui divisé par deux, autant de fois qu'il est nécessaire, revient au chiffre deux. Ex: quatre, huit, seize, trente - deux. Celle de huit unités de temps signifie par nécessité d'homéostasie et par procédé de «feed - back», le nombre des premiers contrastes minimaux possibles: ceux de la quarte et de la quinte justes.

PAUSE STABILISATRICE
Continuité ou silence attributif indispensable à l'entendement du premier échelon de l'harmonie par succession ou l'eurythmie. Son emplacement est cependant non - engagé dans un évènement particulier, ce qui veut dire qu'elle peut avoir lieu après n'importe quelle longue. Les pauses stabilisatrices sont égales à deux et à trois unités de temps (pauses structurelles minima et maxima). Tout autre combinaison de pauses telles que: 1, et 2, 1 et 4 ou 3 et 4 est soit insuffisante à la prise de conscience des contrastes minimaux eurythmiquement signifiants, soit trop peu tempérée ou trop lourde comme norme générale.

Nous insistons quil s'agit ici de valeurs structurelles sur quoi le temps engagé évolue et se compense en toute liberté sans danger de fatigue.

PERMUTATION CIRCULAIRE AUTOREGLEE
«Permuter circulairement (n) objets classés dans un ordre déterminé, c'est avancer chaque élément d'un rang, le premier prenant la place du dernier» Encyclopédie Générale Larousse - Vol. 2.

POIDS
synonyme de quantité

QUANTITE
Terme général indiquant la durée normalisée des syllabes longues et brèves et celle des pauses stabilisatrices. Il est possible d'être plus précis en disant quantité indiciaire et quantité connotative.

RELATION D'ORDRE
Terme de logique ou d'arithmétique dont l'aspect de transitivité entre particulièrement en jeu dans l'harmonie et l'eurythmie métrique.

RETROACTION OU FEED–BACK
Retour de l'intellect à la recherche d'une preuve certaine de son fonctionnement estimatif après une opération effectuée.

RIME FEMININE
Brève ou valeur syllabique saturée équivalant à une brève venant en fin de stikhos.

Considérée dans toute la rigueur scientifique, la rime féminine du premier stikhos entre dans le compte de la relation d'ordre eurythmique et par conséquent dans le compte des intervalles harmoniques. Si elle produit un changement dans l'unite du niveau harmonique, elle est théoriquement considérée non-avenante; mais comme en pratique cela renforce la pause... cet aspect scientitique n'est pas rigoureusement respecté.

RYTHME STRUCTUREL
Architecture temporelle abstraite fondée sur le déséquilibre se résolvant par nécessité logique dans la mesure à parité stable de huit unités de temps. En raison de cette connotation structurelle, le groupement rythmique n'étant engagé dans l'évènement qu'en fonction de sa relation d'ordre, l'occurence d'états formels particuliers d'où même le débordement n'est pas exclu y trouve libre cours.

STIKHOS
L'une des deux moitiés d'un distique. Ces moitiés peuvent aussi bien être identiques que différentes en quantités indiciaires et en poids connotatif — dans les limites de la *marge esthétique* (quatre unités de temps) — tout en étant apparentées dans l'ordre des brèves, et dans le niveau des intervalles harmoniques qu'elles signifient.

La disposition de distiques nettement irréguliers dérive de formes régulières. Par exemple, trois et trois ensembles peuvent être arrangés en quatre et deux.

L'ultimum de précision métrique exige que la brève de la rime féminine du premier stikhos entre dans le compte de la transitivité générale sans produire aucun changement dans le niveau des intervalles eurythmiques.

TEMPS CONNOTATIF
Temps général comprenant la valeur indiciaire des syllabes ainsi que celle de la pause stabilisatrice. Il est structurellement égal à une mesure de huit unités de temps.

TEMPS INDICIAIRE
Dureé normaliseé des syllabes en mores: une et deux unités de temps.

TESSITURE METRIQUE
Longueur exacte des mètres, issue de la progression croissante des groupes émergents dont la composition donne une moyenne en trimètre comprenant quatre ensembles eurythmiques. Un mètre est donc formé de 2, 3 ou de 4 ensembles harmoniques.

Il serait utile d'avoir des termes tels que le tétramètre, l'hexamètre, l'octamètre pour représenter un distique formé de quatre, six ou huit mesures harmoniques; mais comme ces termes ont pris le sens de nombre de «pieds» dans un vers, il est souhaitable que l'on tranche la question. Ces termes étant indispensables à la terminologie métrique, il foudrait soit leur donner ce sens nouveau, soit leur trouver des équivalences.

BIBLIOGRAPHIE

Comme notre livre ne traite que des proportions et des arrangements esthétiques de la durée pure dans le langage quantitatif ou de la métrique diatemporelle proprement dit, nous ne voyons aucune raison de donner une bibliographie qui aurait plutôt rapport à l'intensité et à l'amplitude des sons: aspects qui n'ont mené a rien de bien solide malgré la tenacité dont ils ont été l'objet.

Tous les ouvrages étrangers, tant sur la «prosodie» orientale que sur celle des langues européennes, prennent des chemins détournés et se perdent invariablement dans le jungle de leur sujet; mais si l'on désire les connaître et même se rallier à leur opinion, les monographies et les encyclopédies, notamment celle de l'Islam (à l'article arud), pour les langues de l'Asie Occidentale, peuvent donner en quelques instants presque toute la bibliographie nécessaire à cet effet.

A notre avis, seuls les ouvrages orientaux (persans, arabes, turcs, ordous, etc...), la base même de tous les travaux des orientalistes, ou faute de mieux, les traductions littérales de métrique pure, peuvent être fructueux, si toutefois l'on veut bien ne voir en eux qu'un concours de règles destinées aux arrangements eurythmiques de la quantité et rien que cela: aspect scientifique que les grands métriciens insinuent sans jamais trop insister.

Ouvrages persans et arabes

المعجم فی معاییراشعارالعجم - تألیف شمس قیس رازی (Shams e Qais e Razi) به تصحیح محمد قزوینی ، تهران ۱۳۱٤ - این کتاب برای اولین مرتبه بهمت استاد قزوینی در Leide, 1909 بچاپ رسیده است .

معیارالاشعار - تألیف خواجه نصیرالدین طوسی - چاپ تهران

جامع العلوم - امام فخررازی - فن علم عروض وفن چهل وهشتم : علم موسیقی (چاپ تاشکند)

کتاب الشفا - ابن سینا - باب منطق (نسخهٔ خطی متعلق به آقای سیدمحمدمشکوة)

اساس الاقتباس - خواجه نصیرالدین طوسی (چاپ دانشگاه تهران ۱۳۲٦)

جوهرالنضیدفی شرح منطق التجرید - تألیف علامه حلی (چاپ تهران)

بیست مقاله قزوینی - مقالهٔ قدیمترین شعر درفارسی (چاپ هند)

تحقیق ما للهندمن مقولة فی العقل اومرذولة - ابوالریحان البیرونی (چاپ لیبزیک ۱۹۲۵)

یک قطعه منظوم در پارسی باستان - دکترمحمدمعین (تهران)

مخارج الحروف - ابن سینا - تصحیح وترجمه دکتر پرویز خانلری - (انتشارات دانشگاه تهران - ۱۳۳۳)

عروض سیفی - (چاپ هند)

وزن شعرفارسی - دکتر پرویز ناتل خانلری (انتشارات بنیاد فرهنگ ایران - نشر سوم ۱۳۴۵)

بدیع وقافیه و عروض برای دوره دوم ادبی - تألیف دکتر رضازاده شفق - استاد جلال الدین همائی - عبدالرحمن فرامرزی - دکتر ذبیح الله صفا - شرکت سهامی نشر کتاب ۱۳۳۶

Le premier ouvrage, le plus étendu et le plus respecté en la matière, mérite une traduction minutieuse et intelligente. En fait de mètres et d'exemples classiques, il n'y manque rien.

L'avant dernier, un ouvrage contemporain qui tente de pénétrer la question, reprend le temps engagé et l'interprétation atomiste de M. Ewald, S. Guyard et M. Hartmann.

Le dernier est un petit livre de classe destiné à donner une notion générale de la métrique, de la prosodie et de la rhétorique.

Il y a évidemment d'autres traités de métrique mais ils sont ou manuscrits ou hors - commerce; ils sont d'ailleurs presque tous identiques dans la forme et dans le fond.

Ouvrages européens

Sir Wiliam Jones. Grammar of the Persian Language. Un petit ouvrage très bien fait avec quelques reflexions saines sur la métrique.

Blochman. The Prosody of the Persians (I. 10–110) Calcutta (1872). Ouvrage utile, mais pas assez étendu.

Garcin de Tassy. Rhétorique et Prosodie des Langues de l'orient Musulman, Paris (1873). De tous les ouvrages traduits ou commentés, celui-ci est peut-être le plus utile en raison de la diversité des langues utilisées.

Un fait remarquable: L'auteur sentant que la métrique de Khalil se suffit à elle-même, critique déjà Ewald qui l'expose au point de vue européen; il est cependant regrettable qu'il ne présente pas systématiquement tous les mètres dérivés. Autre détail très important: les anneaux Mootaléféh et Modjtalébéh ne sont pas présentés sous la forme originale c'est-à-dire en trimètres pleins.

Jacques Charpier et Pierre Seghers. L'art poétique. Editions Seghers (1965)

La Fontaine. Fables. Classiques Garnier. Paris

Verlaine. Poésies choisies. Classiques illustrés Vaubourdolle. Librairie Hachette. Paris.

Victor Hugo. Derniers recueils lyriques. La fin de Satan. Dieu. (Extraits) Classiques Larousse. Paris

Edgar Allan Poe. the Complete tales and poems of... The Modern Library, New York (1938).

Ferdinand de Saussure. Cours de linguistique générale, Payot., Paris (1964).

Albert Dauzat. Histoire de la langue française. Que sais-je? Presses Universitaires de France (1959).

Robert Lado. Linguistic across cultures. The University of Michigan Press., Ann Arbor, second printing (1958).

Charles F. Hockett. A manual of phonology. Part 1. International Journal of American Linguistics. Vol 21, No. 4 (October 1955). Indiana Publications. Baltimore 2, Md.

Kenneth L. Pike. Phonemics. The University of Michigan Press. Ann Arbor. Sixth Printing (1959).

Renée Polle. La mathématique moderne expliquée aux parents. Delagave (1970).

P. Greco et A. Morf. Structures numériques élémentaires. Etudes d'épistémologie génétique publieés sous la direction de Jean Piaget. Presses Universitaires de France (1962).

Marcel Boll. Le mystère des nombres et des formes. Larousse. Paris (1941).

Lucien Chambadal. Dictionnaire des mathématiques modernes. Larouse (1969).

// **Jean Piaget.** Le structuralisme. Editions Que sais-je ? Presses Universitaires de France - Deuxième edition mise à jour (1968).
Ce précis de grande classe traite le sujet avec une clarté dynamique extrêmement frappante.

Marcel Boll et Jacques Reinhart. Histoire de la logique. Editions Que sais - je? Presses Universitaires de France (1961).

Jean Chauvineau. La logique moderne. Editions Que sais - je ? Presses Universitaires de France (1960).

Alfred Tarski. Introduction à la logique. Traduit de l'anglais par J. Trembley S.J. 3e édition revue. Gauthier - Villars éditeur (1971).

Joseph Gerard Brennan. A handbook of logic. Harper Brothers. Publishers. New York (1957).

Clarence Irring Lewis, Cooper Harold Langford. Symbolic logic. Second edition. Dover Publications, inc. (1959). / and

The British Journal of Aesthetics

Vol. 1, No. 3, June 1961
Vol. 1, No. 1, January 1962
Vol. 3, No. 1, January 1963
Vol. 3, No. 4, October 1963
Vol. 4, No. 4, October 1964
Vo.. 5, No. 3 July 1965
Vol. 8, No. 2, April 1968

Revue d'esthétique

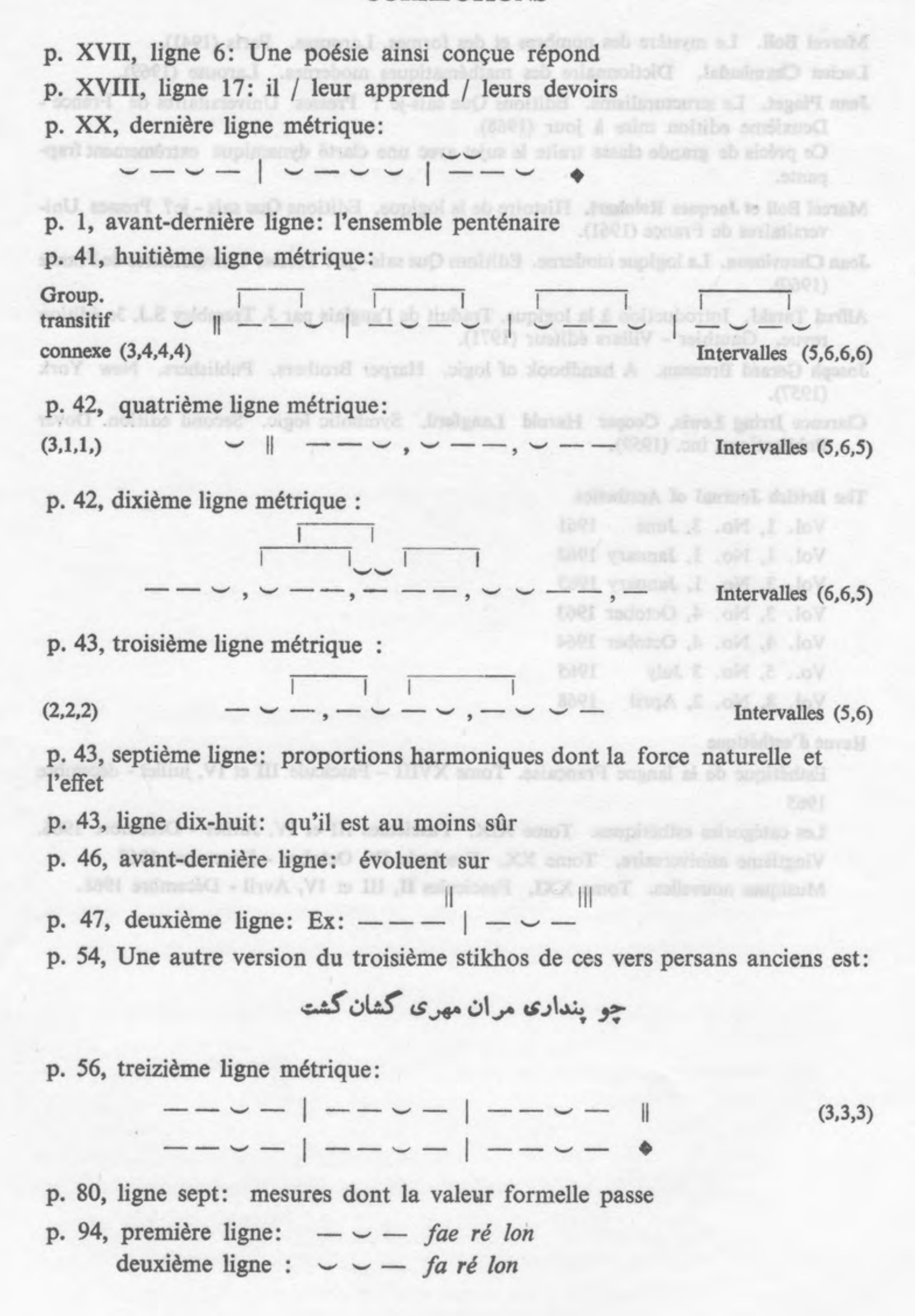
Esthétique de la langue Française. Tome XVIII – Fascicule III et IV, juillet - décembre 1965
Les catégories esthétiques. Tome XIX. Fascicules III et IV, Juillet - Décembre 1966.
Vingtième anniversaire. Tome XX. Fascicule IV, Octobre - Décembre 1967
Musiques nouvelles. Tome XXI. Fascicules II, III et IV, Avril - Décembre 1968.

/ Gentlemen,

To take someone closer to the understanding of the treated subject, I suggest that one might for instance read the translation of this book: the name of which is «structuralism» by Jean Piaget, translated and edited by Chaninah Maschler – Basic Books, Inc. Publishers, N.Y. 1970. Library of Congress Catalog Card No: 76-130191 SBN 465-08238-6

Sincerely yours,
A.F. Motamed

CORRECTIONS



p. XVII, ligne 6: Une poésie ainsi conçue répond

p. XVIII, ligne 17: il / leur apprend / leurs devoirs

p. XX, dernière ligne métrique:

⏑ — ⏑ — | ⏑ — ⏑ ⏑ | — — ⏑ ◆

p. 1, avant-dernière ligne: l'ensemble penténaire

p. 41, huitième ligne métrique:

Group. transitif ⏑ ‖ — — ⏑ | — ⏑ — ⏑ | ⏑ — — ⏑ | — ⏑ ⏑

connexe (3,4,4,4) Intervalles (5,6,6,6)

p. 42, quatrième ligne métrique:

(3,1,1,) ⏑ ‖ — — ⏑ , ⏑ — — , ⏑ — — Intervalles (5,6,5)

p. 42, dixième ligne métrique :

— — ⏑ , ⏑ — — , — — — , ⏑ ⏑ — — , — Intervalles (6,6,5)

p. 43, troisième ligne métrique :

(2,2,2) — ⏑ — , — ⏑ — ⏑ , — ⏑ ⏑ — Intervalles (5,6)

p. 43, septième ligne: proportions harmoniques dont la force naturelle et l'effet

p. 43, ligne dix-huit: qu'il est au moins sûr

p. 46, avant-dernière ligne: évoluent sur

p. 47, deuxième ligne: Ex: — — — | — ⏑ —

p. 54, Une autre version du troisième stikhos de ces vers persans anciens est:

چو پنداری مران مهری گشان گشت

p. 56, treizième ligne métrique:

— — ⏑ — | — — ⏑ — | — — ⏑ — ‖ (3,3,3)

— — ⏑ — | — — ⏑ — | — — ⏑ — ◆

p. 80, ligne sept: mesures dont la valeur formelle passe

p. 94, première ligne: — ⏑ — *fae ré lon*

deuxième ligne : ⏑ ⏑ — *fa ré lon*

TABLE DES MATIERES

Préface

LIVRE PREMIER

Le Structuralisme métrique

Fascicule un-De l'ensemble de base au corps métrique

Fascicule deux - L'analyse des formes et des intervalles métriques à travers la transitivté de niveau infimum

Fascicule Trois - Les mètres dérivés

LIVRE DEUXIEME

La Métrique appliquée

Fascicule un - De la scansion

Fasciule deux-Exercices de scansion

TABLEAUX

De la métrique
Dépôt légal No. 166, 1962

Logistique de l'harmonie métrique
Dépôt légal No. 183, 1963

Achevé d'imprimer
Le 5 Esfand 1352
(le 24 février 1974)

Tiré à deux mille exemplaires

Téhéran, Iran

Prix: 600 Rials

La métrique diatemporelle

Dépôt légal No. 1903

Le 29 Esfand 1352
(le 20 mars 1974)

Imprimé sur les presses du Ministère de l'Information
5, Ave. Estakhr
Téhéran, Iran